DE GRUYTER

Franziska Bergmann

SCHREIBWEISEN DES EXOTISMUS

SINNESFÜLLE UND FREMDHEIT IN DER WESTEUROPÄISCHEN LITERATUR VOM 18. BIS ZUM 20. JAHRHUNDERT

UNTERSUCHUNGEN ZUR DEUTSCHEN LITERATURGESCHICHTE



Franziska Bergmann
Schreibweisen des Exotismus

Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte

Band 167

Franziska Bergmann

Schreibweisen des Exotismus

Sinnesfülle und Fremdheit in der westeuropäischen Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert

DE GRUYTER

Bei der vorliegenden Monografie handelt es sich um eine leicht überarbeitete Fassung der Habilitationsschrift, die im Sommersemester 2021 vom Fachbereich II der Universität Trier angenommen wurde.

Die Publikation wurde einem Peer Review-Verfahren unterzogen. Die Autorin bedankt sich herzlich bei dem/der Peer Reviewer/-in für die wertvollen weiterführenden Hinweise.

Die Open-Access-Publikation dieses Buches wurde durch die Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg gefördert.

ISBN 978-3-11-075502-2
e-ISBN (PDF) 978-3-11-075505-3
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-075519-0
ISSN 0083-4564
DOI https://doi.org/10.1515/9783110755053



Library of Congress Control Number: 2023934982

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Diese Arbeit ist meinen Eltern Bettina Bergmann-Remy und Ingolf Bergmann sowie Jan gewidmet.

Inhalt

Einleitung —— 1

1 Im Anfang war der Genuss. Zur Funktion der exotischen Rokokoidylle in Christoph Martin Wielands *Beyträgen zur Geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens. Aus den Archiven der Natur gezogen* —— 54
1.1 Rokoko contra Rousseau —— **58**
1.2 Rokoko und Gesundheitspflege —— **67**

2 Exotik und Einbildungskraft. E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit* —— 80
2.1 Gewächshaus und Palmenbibliothek —— **82**
2.2 Atlantis, 1. Teil —— **94**
2.3 Exkurs. Zur Exotisierung des Olfaktorischen in der westeuropäischen Kultur —— **97**
2.4 Atlantis, 2. Teil —— **100**

3 Exotik und Ähnlichkeit. Goethes *West-östlicher Divan* —— 103
3.1 Heines sensualistisches Orientbild in der *Divan*-Rezension —— **106**
3.2 Der Orient als exotisierte Kontrastfolie —— **113**
3.3 Die Farbenpracht der thüringischen Felder. Relativierung des Exotismus in *Liebliches* —— **119**
3.4 Ähnlichkeitsrelationen und Reimspiele —— **123**

4 Die Nachtseiten der Naturkunde. Akustik und Exotik in Alexander von Humboldts *Ansichten der Natur* —— 134
4.1 Exotik, Akustik und Medialität —— **139**
4.2 Vorbilder. Georg Forster, Bernardin de Saint-Pierre und François-René de Chateaubriand —— **144**
4.3 *Das nächtliche Tierleben im Urwald* im Kontext der Schauerliteratur —— **155**

5 Exotik und Enttäuschung. Gottfried Kellers *Pankraz, der Schmoller* —— 165
5.1 Spannung und Spektakel —— **168**
5.2 Erzählung und Enttäuschung —— **179**

6 Über exotische Ausschweifungen im Treibhaus und die medienreflexive Programmatik des Poetischen Realismus. Theodor Fontanes *L'Adultera* —— 187
6.1 Das Treibhaus als Medium der Nähe —— **189**
6.2 Exkurs. Exotik und Olfaktorik in Gustav Freytags *Soll und Haben* —— **192**
6.3 Olfaktorik, Exotik und Erotik. Émile Zolas *La Curée* —— **197**
6.4 Kritik an Medien der Nähe und Fontanes realistische Programmatik —— **201**

7 „Das üppige Angebot an Wahrzunehmende[m]". Exotismus und Ästhetizismus in Hugo von Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht* —— 206
7.1 Wahrnehmungsfülle im *Märchen der 672. Nacht* —— **211**
7.2 Der Kosmos der Ästhetizisten. Joris-Karl Huysmans' *A rebours* und Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* —— **216**
7.3 Deskription und Ästhetizismus —— **224**
7.4 Der Einbruch des Hässlichen. Sinnesfreuden, Sinnesleiden und die Ästhetik der gemischten Empfindungen —— **226**

8 „Exotische Ausschweifungen". Poetische Produktivität zwischen Disziplin und Exzess in Thomas Manns *Der Tod in Venedig* —— 233
8.1 Luxurierende Einbildungskraft. Aschenbachs Tagtraum —— **239**
8.2 Süße Lust des Wortes. Venedig als Ort aisthetischer Inspiration —— **251**
8.3 Üppigkeit und Krankheit. Venedig als orientalisierte Kulisse dionysischen Exzesses —— **255**
8.4 „Der fremde Gott". Akustische Heimsuchung —— **260**

Fazit —— 266

Literaturverzeichnis —— 279

Anhang —— 321

Register —— 333

Einleitung

In den Jahren 1904 bis 1918 verfasst der französische Schriftsteller, Arzt, Archäologe und Ethnologe Victor Segalen seinen *Essai sur l'Exotisme, une Esthetique du Divers*, einen fragmentarisch gehaltenen Text, den er als Auseinandersetzung mit dem ästhetischen und ontologischen Wert kultureller Differenz versteht. Direkt auf der ersten Seite heißt es lakonisch:

„Écrire un livre sur l'Exotisme. [...] Étudier chacun des sens dans ses rapports avec l'exotisme: la vue, les ciels. L'ouïe: musiques exotiques. L'odorat surtout. Le goût et le toucher nuls."[1] Auf ganz ähnliche Weise äußert sich der Freiburger Anglist Friedrich Brie 1920 über den Exotismus, dem er – ebenfalls gleich zu Beginn seiner Ausführungen – eine „bestimmte Stärke des Sinnenlebens"[2] attestiert und ihm entsprechend eine ganze Studie mit dem Titel *Exotismus der Sinne* widmet. Dieser Zusammenhang zwischen Exotismus und Sinneswahrnehmung, von dem in den beiden theoretischen Arbeiten die Rede ist, soll Gegenstand der vorliegenden Untersuchung *Schreibweisen des Exotismus. Sinnesfülle und Fremdheit in der westeuropäischen Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert* sein.

Anhand dreier kurzer Beispiele aus der Literatur sei zunächst ein erster Eindruck seiner Rekurrenz vermittelt: In zeitlicher Nähe zu Segalen und Brie, d. h. im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts, entwirft Stefan Zweig in seiner 1922 erschienen Novelle *Der Amokläufer* eine Szene, in welcher der Rahmenerzähler von einer sensorisch eindringlichen Erfahrung auf der Schiffspassage von Kalkutta nach Neapel beim nächtlichen Blick in den Himmel über dem Indischen Ozean berichtet:

> Gerade aber zu Häupten stand mir das magische Sternbild, das Südkreuz, mit flimmernden diamantenen Nägeln ins Unsichtbare gehämmert, schwebend scheinbar, indes nur das Schiff Bewegung schuf, das leise bebend sich mit atmender Brust nieder und auf, nieder und auf, ein gigantischer Schwimmer, durch die dunklen Wogen stieß. Ich stand und sah empor: mir war wie in einem Bade, wo Wasser warm von oben fällt, nur daß dies Licht war, das mir weiß und auch lau die Hände überspülte, die Schultern, das Haupt mild umgoß und irgendwie nach innen zu dringen schien, denn alles Dumpfe in mir war plötzlich aufgehellt. Ich atmete befreit, rein, und jäh beseligt spürte ich auf den Lippen wie ein klares Getränk die Luft, die weiche,

1 Victor Segalen: Essai sur l'Exotisme. In: ders.: Œuvres complètes. Bd. 1, hg. von Henry Bouillier. Paris 1995, S. 745 – 781, hier S. 745. Dt. Übersetzung: „Ein Buch über Exotismus schreiben. [...] Jeden einzelnen der fünf Sinne auf seinen Bezug zum Exotismus hin untersuchen: das Sehen: die Himmel. Das Hören: exotische Musik. Besonders den Geruchssinn. Geschmacks- und Tastsinn sind unergiebig." (Victor Segalen: Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus. Aus dem Französischen von Uli Wittmann. Frankfurt a. M. 1994, S. 31).

2 Friedrich Brie: Exotismus der Sinne. Eine Studie zur Psychologie der Romantik. Heidelberg 1920, S. 5.

https://doi.org/10.1515/9783110755053-001

> gegorene, leicht trunken machende Luft, in der Atem von Früchten, Duft von fernen Inseln war.[3]

Zweig bedient sich bei der Beschreibung des außergewöhnlichen Erlebnisses unter dem südlichen Sternenhimmel einer Vielzahl von Substantiven, Partizipien und Adjektiven, die sich auf die sensorische Wahrnehmung beziehen und die er in dichter Folge aneinanderreiht. Alle Sinne des Erzählers werden dabei adressiert und vorzugsweise in ihrem synästhetischen Zusammenspiel betont. So gibt es eine Übertragung vom Optischen in den Bereich der Temperaturwahrnehmung, in der dem Erzähler das Licht des Südkreuzes als warmes, reinigendes Badewasser erscheint, welches – hierbei sei an Freuds Konzept des „ozeanischen Gefühls“[4] erinnert – die Körpergrenzen, die Grenzen zwischen Subjekt und Außenwelt liquidiert. Synästhetisch miteinander verschränkt werden außerdem das Olfaktorische, Gustatorische und Taktile, wenn der Erzähler die eingeatmete Luft mit einem Getränk vergleicht, das aufgrund seiner Beschaffenheit an Alkoholika denken lässt. Diese südliche Sinnesfülle gerät zu einem Moment gesteigerter Vitalität. Sie belebt nicht nur den Körper des Erzählers, sondern affiziert obendrein den Rest seiner Umgebung, sodass sowohl das Schiff als auch die von fernen Inseln stammenden Früchte in den Rang personifizierter, atmender Lebewesen erhoben werden. Um Darstellung und Dargestelltes in Einklang zu bringen, zeigt Zweig die Sinnlichkeit der geschilderten Szene auch lautstilistisch an. Den zentralen Index für Vitalität, die Atmung, imitiert der Autor rhythmisch in der sich wiederholenden Bewegungsbeschreibung des Schiffes „nieder und auf, nieder und auf“ und weist somit über die visuelle Dimension des Textes, wie sie uns auf den Buchseiten zunächst entgegentritt, hinaus auf die akustische Dimension der gesprochenen Sprache.

Das zweite Beispiel, das hier angeführt sei, ist 42 Jahre vor Zweigs Novelle erschienen: Der autobiografische Roman *Le Mariage de Loti* (1880) von Pierre Loti wird als „the exotic romance *par excellence*“[5] eingestuft und handelt von einer erotischen Beziehung zwischen einer jungen Inselbewohnerin und einem französischen Marineoffizier im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts auf Tahiti.

---

3 Stefan Zweig: Der Amokläufer. In: ders.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Bd. 13: Der Amokläufer. Erzählungen, hg. und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Frankfurt a. M. 1984, S. 70 – 134, hier S. 73.

4 Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur. In: ders.: Studienausgabe. Bd. IX: Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt a. M. 1989, S. 191 – 270, hier S. 197, 200, 204.

5 Kaori O’Conner: Introduction. In: Pierre Loti: Tahiti. The Marriage of Loti. Übersetzt aus dem Französischen von Clara Bell, mit einer Einleitung von Kaori O’Conner. London und New York 1986, S. vii–xiv, hier S. vii.

Die erste Begegnung der beiden Figuren spielt sich in einer idealtypischen exotischen Landschaft ab, wie der als homodiegetischer Erzähler auftretende Marineoffizier ausführt:

> Ce fut vers midi, un jour calme et brûlant, que pour la première fois de ma vie j'aperçus ma petite amie Rarahu. Les jeunes femmes tahitiennes, habituées du ruisseau de Fataoua, accablées de sommeil et de chaleur, étaient couchées tout au bord, sur l'herbe, les pieds trempant dans l'eau claire et fraîche. –– L'ombre de l'épaisse verdure descendait sur nous, verticale et immobile; de larges papillons d'un noir de velours, marqués de grands yeux couleur scabieuse, volaient lentement, ou se posaient sur nous, comme si leurs ailes soyeuses eussent été trop lourdes pour les enlever; l'air était chargé de senteurs énervantes et inconnues; tout doucement je m'abandonnais à cette molle existence, je me laissais aller aux charmes de l'Océanie…
> Au fond du tableau, tout à coup des broussailles de mimosas et de goyaviers s'ouvrirent, on entendit un léger bruit de feuilles qui se froissent, –– et deux petites filles parurent, examinant la situation avec des mines de souris qui sortent de leurs trous.[6]

Loti beschreibt die tahitianische Insel als exotisch-erotische Idylle, die er mithilfe des narrativen Modus des *showing* den Lesenden *en détail* zu vergegenwärtigen versucht. Durch ihren betont bildhaften Charakter wird sie in den Bereich des Ästhetischen überführt; doch trotz dieser bildlich medialen Rahmung der Idylle, die dem westeuropäischen Primat des Sehens folgt, gesteht Loti zugleich den anderen Sinnen eine entscheidende Rolle in der Szene zu. Harmonisch fügen sich nämlich Visuelles, Akustisches, Hautsinn und Olfaktorisches zu einem multisensorischen Gesamteindruck, wobei die stellenweise langen syntaktischen Konstruktionen die Fülle der Sinnesreize auch in formaler Hinsicht andeuten. Ähnlich wie bei Zweig zeitigt diese Erfahrung des Exotischen Effekte der Trunkenheit, die, so markiert es

6 Pierre Loti: Le mariage de Loti. Mit Bildern von Jean-Gabriel Domergue. Paris 1936, S. 13 f. Da die einzige deutsche Übersetzung mit dem Titel *Lotis Ehe* (Breslau, Leipzig und Wien 1897) nicht greifbar ist, sei an dieser Stelle die englische Übersetzung der analysierten Passage zitiert: „It was about noon, on a calm and scorching day, when first I saw my little friend Rarahu. The young Tahitian women who frequented the Falls, drowsy with the heat, were lying on the grassy bank close to the stream, their feet dipping in the clear cool water. The same green shade lay over us, vertical and motionless; large black velvet butterflies marked with lavender eyes fluttered languidly past, or rested on us, as though their sheeny wings were too heavy to bear them; the air was charged with heady and unfamiliar perfume; quite unconsciously I abandoned myself to this enervating existence, overborne by the Oceanian spell.
The undergrowth of mimosa and guava-trees in the background of the picture, was suddenly parted; there was a gentle rustle of leaves, and two little girls peered forth studying the situation like two mice peeping out of a hole." (Pierre Loti: Tahiti. The Marriage of Loti. Übersetzt aus dem Französischen von Clara Bell, mit einer Einleitung von Kaori O'Conner. London und New York 1986, S. 21).

die Interpunktion (Gedankenstriche und Auslassungspunkte), dem Erzähler Muße und die Erfahrung der Zeitenthobenheit gewähren. Die Nennung des Namens der tahitianischen jungen Frau, Rarahu, wiederum bewirkt, dass dem Klang der französischen Muttersprache des Romans ein fremdes Element beigemischt wird, wodurch Loti den Anschein des Exotischen auf akustischer Ebene im Falle des Lautlesens des Textes verstärkt.

Das dritte Beispiel stammt aus der Feder des Autors William Beckford, Sohn eines reichen britischen Besitzers von Sklavenplantagen in Jamaika. Beckford gilt als Exzentriker, der sich nicht nur als Schriftsteller, sondern auch als Erbauer der opulenten Fonthill Abbey mit ihrem in ägyptischem Stil gehaltenen Interieur einen Namen machte.[7] 1786 veröffentlicht er zunächst in französischer Sprache seinen bekanntesten Roman *Vathek*. Zwar wird der Roman rasch ins Deutsche übertragen; zu Ruhm gelangt Beckford aber erst mit der englischen Übersetzung (1786),[8] die – anders als die französische Version – über deutlich mehr „energy, power, and wit"[9] verfüge, wie die Kritik festhält. Mit *Vathek* legt Beckford eine orientalisierende Variante des Faust-Stoffes vor. Gleich zu Beginn beschreibt der Roman das ausufernde Bedürfnis des titelgebenden Protagonisten nach sinnlichen Gelüsten. Dieses geht so weit, dass sich der Kalif Vathek einen fünfteiligen Palast errichten lässt, bei dem jeder Bau einen der fünf Sinne befriedigen soll – die Ähnlichkeit mit der realen Fonthill Abbey hebt die Forschung wiederholt hervor.[10]

> The palace of Alkoremi, which his father, Motassem, had erected on the hill of Pied Horses, and which commanded the whole city of Samarah, was, in his idea far too scanty: he added, therefore, five wings, or rather other palaces, which he destined for the particular gratification of each of the senses.
> In the first of these were tables continually covered with the most exquisite dainties; which were supplied both by night and by day, according to their constant consumption; whilst the most delicious wines and the choicest cordials flowed forth from a hundred fountains that were never exhausted. This palace was called *The Eternal or unsatiating Banquet.* […]
> *The Palace of Perfumes*, which was termed likewise *The Incentive to Pleasure*, consisted of various halls, where the different perfumes which the earth produces were kept perpetually burning in censers of gold. Flambeaux and aromatic lamps were here lighted in open day. But the too powerful effects of this agreeable delirium might be alleviated by descending

---

7 Vgl. John Wilton-Ely: The Genesis and Evolution of Fonthill Abbey. In: Architectural History 23 (1980), S. 40 – 51 und 172 – 180, hier S. 49.

8 Vgl. Thomas Keymer: Introduction. In: William Beckford: Vathek. Hg., kommentiert und mit einer Einleitung versehen von Thomas Keymer. Oxford 2013, S. ix–xxix, hier. S. xi.

9 Keymer, S. xi.

10 Vgl. Keymer, S. xi.

> into an immense garden, where an assemblage of every fragrant flower diffused through the air the purest odours.[11]

Die Forschung nimmt an, dass die Studie eines Orientforschers Beckford auf die Idee mit den Palästen der fünf Sinne gebracht hat: William Jones' *The Seven Fountains. An Eastern Allegory* (1772) adaptiert die Geschichte eines jungen Königs, dem ein prächtiger Palast der Sinnesfreuden gehört. Als Prätext für *Seven Fountains* fungiert der Text *Fakihat al-Khulafa* des syrischen Dichters Ibn Arabshah aus dem fünfzehnten Jahrhundert.[12] Dient die in die syrische Literatur zurückreichende intertextuelle Verweisstruktur Beckford dazu, die Paläste der fünf Sinne als genuin orientalisches Motiv zu authentifizieren, dürften sich die Leserinnen und Leser von *Vathek* bei der eingehenden Beschreibung von Luxus und physischen Gelüsten zudem an die im achtzehnten Jahrhundert überaus populären *Les Mille et Une Nuits* erinnert fühlen, jene von Antoine Galland angefertigten Märchenübersetzungen aus dem Arabischen, die in zwölf Bänden zwischen 1704 und 1717 erstmals in französischer Sprache veröffentlicht wurden und die maßgeblich zu einem klischeebeladenen Bild von orientalischem Überfluss in Westeuropa beitragen konnten. Eine strukturelle Entsprechung orientalischer Opulenz im *discours* findet sich in *Vathek* in der aufzählenden Struktur, mittels derer Beckford die Menge der Sinnespaläste typografisch visualisieren kann, und er nutzt bei der Nennung jedes Palastes die Gelegenheit, sich isoliert den einzelnen Innenausstattungen und ihren besonderen sensorischen Reizen zu widmen. Behilflich ist ihm überdies die Häufung von Adjektiven. Allesamt gehören sie Isotopien um das Feld von Luxus und Exklusivität an, wobei die mehrfach den Adjektiven zugeordneten Superlative den ohnehin überwältigenden Luxus ins geradezu Unermessliche steigern.

Obgleich Stefan Zweigs *Der Amokläufer*, Pierre Lotis *Le Mariage de Loti* und William Beckfords *Vathek* aus unterschiedlichen Jahrhunderten und Epochen stammen, von westeuropäischen Autoren verschiedener nationaler Herkunft verfasst wurden und nicht dieselben Settings wählen, vereint sie doch – das sollten die drei Beispiele hinlänglich illustriert haben – die Engführung von Exotik und Sinnesfülle. Damit rekurrieren Zweig, Loti und Beckford auf einen Zusammenhang, den ich in der vorliegenden Studie als prominenten, bislang aber nur unzureichend erforschten Topos des Exotismus perspektivieren möchte. Demnach lässt sich der Exotismus als ein einflussreiches Diskursmuster westeuropäischer Provenienz beschreiben, in dem die Begegnung beziehungsweise Konfrontation mit als exotisch

---

11 William Beckford: Vathek. Hg., kommentiert und mit einer Einleitung versehen von Thomas Keymer. Oxford 2013, S. 3 f.
12 Vgl. Beckford, S. 99.

entworfenen Landschaften, Kulturen, Menschen und Dingen die Verheißung eindringlicher sensorischer Empfindung in sich trägt und die Rehabilitation der im Zuge der zunehmenden abendländischen Modernisierungsprozesse verkümmerten Sinne verspricht.[13] Es gilt zu zeigen, dass dem Exotischen daher ähnliche Wirkmechanismen wie der Sphäre der Kunst zugeschrieben werden. Auch die Kunst soll, wie zahlreiche Theorien zur Ästhetik insbesondere seit Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750/1758) wiederkehrend konstatieren, maßgeblich auf die Gesamtheit der menschlichen Sinnesempfindung einwirken[14] und den synästhetischen Gegenpol zu gleichsam anästhetisch gewordenen, primär rational operierenden Gesellschaften bilden. Mithin sind – so die leitende These der vorliegenden Studie – Aisthetik und Ästhetik des Exotismus eng verklammert.

Bernhard Waldenfels' phänomenologisch fundierter Begriff des Fremden lässt die europäischen Projektionen, in denen die Wirkung des Exotischen mit ästhetischer Erfahrung enggeführt wird, plausibel werden: Das Fremde, das sich im Exotischen wie in der Kunst zu manifestieren vermag, ist das, was aus dem Rahmen gewohnter Wahrnehmungsmuster fällt; es tritt als Störung und Abweichung der eigenen Ordnung in Erscheinung und ist Waldenfels zufolge wesentlicher Bestandteil sinnlicher Erfahrung und ästhetischer Wahrnehmung.[15] Das Fremde, so schreibt Waldenfels in seiner Schrift *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, „[appelliert] an unsere Sinne",[16] es zieht die Aufmerksamkeit auf sich, „[w]em etwas auffällt, der weiß nicht im voraus [sic!], womit oder mit wem er es zu tun hat. Das Aufmerken ist bereits eine erste Antwort auf Fremdes".[17]

Die vorliegende Studie hat sich zum Ziel gesetzt, der topischen Engführung von Exotik und sinnlicher Erfahrung umfassend vor allem anhand der deutschsprachigen, aber auch unter Berücksichtigung der englischsprachigen und französi-

---

13 Vgl. zur Zurückdrängung des Sinnlichen in der westlichen Zivilisation insbesondere die Studie von Norbert Elias: Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1976. Die Formulierung von der Rehabilitation der Sinnlichkeit entstammt Panajotis Kondylis' Standardwerk *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus* (Stuttgart 1981, S. 19). Vgl. zur Bedeutung des Sinnlichen im 18. Jahrhundert insbesondere auch: Peter-André Alt: Aufklärung. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart und Weimar 1996, S. 311–314.

14 Seit den 1990er Jahren sind es vor allem Karlheinz Barck et al. und Gernot Böhme, die sich im Zuge eines Entwurfs einer „anderen Ästhetik" (Barck et al.) beziehungsweise einer „neuen Ästhetik" (Böhme) auf Baumgarten rückbesinnen. Vgl. Karlheinz Barck et al. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1999; Gernot Böhme: Aisthetik. Vorlesung über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München 2001.

15 Vgl. Bernhard Waldenfels: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt a. M. 2006.

16 Waldenfels, Grundmotive, S. 9.

17 Waldenfels, Grundmotive, S. 92.

schen Literatur zwischen dem ausgehenden achtzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert nachzugehen und damit einen wesentlichen Bestandteil der Ästhetik des Exotismus im westeuropäischen Raum zu erhellen. Sie wird diese Ästhetik – so ist es bereits angeklungen – als Aisthetik im Anschluss an Baumgarten herausarbeiten, als Ästhetik also, in deren Zentrum die sinnliche Wahrnehmung steht: das Sehen, Hören, Tasten, Riechen und Schmecken wie auch synästhetische Perzeptionsformen. Neben der Frage, wann es zur Verknüpfung von Exotik und sinnlicher Wahrnehmung kommt, wird es darum gehen, mithilfe der genauen Analyse „literarischer Verfahren"[18] am Beispiel ausgewählter Texte der aisthetischen Dimension des Exotismus nachzuspüren. Ich werde zeigen, dass sich die sinnliche Dimension des Exotismus insofern als attraktives Sujet für die Literatur eignet, als literarische Texte dies in vielfacher Weise zum Anlass nehmen, sich mit ihren eigenen ästhetischen und medialen Bedingungen zu befassen. Alexander von Humboldt beispielsweise, dem sich das 4. Kapitel meiner Arbeit widmet, stellt in seinen *Ansichten der Natur* die nächtliche Klangkulisse des venezolanischen Urwalds als fremdartiges theatrales Spektakel dar und verhandelt dabei zugleich die poetischen und medialen Voraussetzungen, mittels derer sein Text diese außergewöhnliche Hörerfahrung in der lateinamerikanischen Wildnis einem breiten Lesepublikum in imposanter Weise schildern kann.

In heuristischer Hinsicht orientiert sich die Studie an zwei zentralen Fragekomplexen: Im ersten dieser Fragekomplexe untersucht sie, auf welche Weise die Literatur exotische Erfahrungen als intensive Sinneserfahrungen entwirft. Hier gilt es in erster Linie zu eruieren, welchen sinnlichen Wahrnehmungsregistern die Literatur in der Auseinandersetzung mit dem Exotischen eine herausgehobene und welchen sie eine untergeordnete Stellung zuschreibt. Zeichnet sich die europäische Kultur durch eine Taxonomie der Sinne aus, in welcher sinnliche Wahrnehmung in fünf einzelne, hierarchisierte Wahrnehmungsregister unterteilt ist, so stellt sich die Frage, ob diese Differenzierung und Hierarchisierung im Kontext der von der Literatur imaginierten Wirkung des Exotischen an Bedeutung einbüßt. Wie inszeniert die Literatur die Destabilisierung europäischer Wahrnehmungskonventionen? Dominiert beispielsweise die Darstellung synästhetischer Erfahrungen, um der aufklärerischen Sinnesspaltung ganzheitliche Wahrnehmungsmodelle entgegenzusetzen? Oder wird das Primat des Visuellen entkräftet, indem andere Sinne an seine Stelle treten, wie etwa das vielfach von der europäischen Kultur vernach-

---

18 Vgl. zum Begriff des „literarischen Verfahrens": Moritz Baßler: Deutsche Erzählprosa 1850 – 1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren. Berlin 2015. Dieses Konzept wird an späterer Stelle der Einleitung im Abschnitt zum methodischen Vorgehen erläutert.

lässigte und geschmähte Olfaktorische, bei dem es sich laut Victor Segalen um das zentrale Sinnesregister des Exotismus handelt?

Im Rahmen des zweiten Fragekomplexes geht es darum, die Darstellung der aisthetischen Dimension des Exotismus – freilich stets in Verbindung mit poetologischen sowie epochen- und gattungsbezogenen Überlegungen – dezidiert an die Medialität von Literatur rückzubinden und zu analysieren, was Literatur in Bezug auf die Darstellung des aisthetischen Exotismus zu leisten vermag. Die untersuchten literarischen Texte sind nämlich in hohem Maße darum bemüht, die sensorischen Reize des Exotischen, das bis zur Entwicklung von Massentourismus und umfassendem Welthandel nur einer Handvoll Mitglieder der westeuropäischen Gesellschaft zugänglich blieb, den heimischen Leserinnen und Lesern möglichst eindrucksvoll mit dem Mittel der Sprache zu vergegenwärtigen, d. h., es geht nicht nur um die Verhandlung von Sinnlichkeit und Exotik auf inhaltlicher Ebene, sondern die Texte zielen zugleich darauf ab, die intensiven sensorischen Eindrücke exotisierter Weltgegenden, Kulturen und Objekte in Sprache zu übersetzen, um Darstellungsebene und Ebene des Dargestellten in Einklang miteinander zu bringen. Dies veranlasst die Literatur dazu, ihre medialen Mittel zu reflektieren, was häufig in Anlehnung zu oder Abgrenzung von anderen Medien geschieht.

Exotismus

Doch was ist genauer unter der aisthetischen Dimension des Exotismus zu verstehen? Bevor ich im weiteren Verlauf dieser Einleitung die Gliederung der Arbeit, die Textauswahl, das methodische Vorgehen und den Forschungsstand erläutere, seien zunächst einmal zentrale Begrifflichkeiten (Exotismus und Sinnlichkeit) sowie der diskursive Kontext skizziert, in dessen Rahmen Exotismus und Aisthetik eine wirkmächtige Synthese bilden. Die Kopplung dieser beiden Felder hängt damit zusammen, dass sich die sinnesbetonte Ausrichtung des Exotismus ab dem letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts finden lässt und vor dem Hintergrund der spätaufklärerischen „Rehabilitierung der Sinnlichkeit“[19] zu sehen ist, welche sich Jörg Robert zufolge „im simultanen Aufschwung von Ästhetik und Anthropologie bekundet“ und auch „eine Rehabilitierung des Wilden und Archaischen, des Primitiven und Primordialen“ bedeutet.[20] Die Emanzipation des Sinnlichen, so eine

19 Kondylis, S. 19.

20 Jörg Robert: Ethnofiktion und Klassizismus. Poetik des Wilden und Ästhetik der „Sattelzeit“. In: Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel. Hg. von Jörg Robert und Friederike Felicitas Günther. Würzburg 2012, S. 3 – 39, hier S. 34.

wesentliche Beobachtung, erfolgt dabei parallel zu einem wachsenden Interesse an außereuropäischen Territorien.

Exotisch, abgeleitet von griechisch *exotikós* beziehungsweise lateinisch *exoticus*, meint schlicht „ausländisch“ oder „fremd“.[21] Berücksichtigt werden muss dabei freilich, dass das Exotische nie an sich existiert, sondern stets relational verfasst ist[22] und ausschließlich als Resultat von Konstruktionsprozessen, innerhalb derer etwas diskursiv exotisiert wird, beschrieben werden kann. Das Konzept des Exotismus wiederum verweist auf eine spezifische Wahrnehmungsweise von Fremdheit, die in verklärendem Gestus ferne Erdteile als spektakuläre Alterität, als radikales, zumeist besseres Anderes des Eigenen imaginiert. Fremdheit und Alterität stellen mithin zwei zentrale begriffliche Koordinaten des Exotismus dar, ihre genauere Definition hat die Exotismusforschung jedoch – wie auch die Interkulturalitäts- und Postkolonialismusforschung, denen die Exotismusforschung in jüngerer Zeit zugerechnet wird – lange vermieden; sie wurde erst von Andrea Polaschegg in *Der andere Orientalismus* vorgenommen. Wie Polaschegg beobachtet, hat die Interkulturalitäts- und Postkolonialismusforschung eine Opposition von „Eigenem und Fremden“ etabliert, allerdings besteht diese Opposition aus Elementen, die aus zwei unterschiedlichen Dichotomien zusammengefügt sind und „zwei völlig unterschiedliche Operationen beschreiben“.[23] Das Eigene entsteht demnach nicht aus der Entgegensetzung eines Fremden, sondern vielmehr eines Anderen, und bildet mit ihm zusammen die Dichotomie der Differenz.[24] Das Fremde wiederum stammt Polaschegg zufolge aus einem ganz anderen systematischen Feld und ist eine „Kategorie der Hermeneutik oder allgemeiner der Epistemologie“, weil sie dasjenige bezeichnet, was „nicht unmittelbar oder selbstverständlich ist, […] worin wir uns denkend und handelnd nicht problemlos orientieren, […] was uns als erklärungsbedürftig begegnet“.[25] Unter Verweis auf Friedrich Schleiermacher hebt Polaschegg hervor, dass das Eigene und Fremde nicht einander ausschließen müssen, dass vielmehr auch das Eigene über Anteile des Fremden verfügen kann.[26]

Das Fremde nun bildet in strukturanaloger Weise zum Eigenen und Anderen mit der Kategorie des Vertrauten ein Begriffspaar, bewegt sich aber nicht entlang

21 Vgl. Dietrich Harth: Exotismus. In: Moderne Literatur in Grundbegriffen. Hg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Zmegac. Tübingen 1994, S. 135–138, hier S. 135.

22 Vgl. Jennifer Anna Gosetti-Ferencei: Exotic Spaces in German Modernism. Oxford 2011, S. 2.

23 Andrea Polaschegg: Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert. Berlin 2005, S. 41.

24 Vgl. Polaschegg, Der andere Orientalismus, S. 41.

25 Polaschegg, Der andere Orientalismus, S. 42.

26 Vgl. Polaschegg, Der andere Orientalismus, S. 42.

der Achse der Differenz, sondern entlang jener der Distanz.[27] Fremd ist nämlich das, so Polaschegg,

> wozu wir Abstand haben oder in Distanz treten. Das ‚Andere' hingegen ist das Ergebnis einer Unterscheidung. Während die system- und identitätserhaltende Differenzierung zwischen dem ‚Eigenen' und dem ‚Anderen' über Operationen von Grenzziehung, Positionierung und Zuordnung funktioniert, entsteht die Relation zwischen dem ‚Vertrauten' und dem ‚Fremden' durch die Dynamik zwischen hermeneutischer Distanznahme und verstehender Annäherung [Kapitalisierungen getilgt, F.B.].[28]

Häufig treffen die beiden Bereiche jedoch in der „Praxis kultureller Sinn- und Bedeutungsproduktion [Kursivierung getilgt, F.B.]"[29] aufeinander, denn das kulturell Andere erscheint uns immer wieder zugleich als fremd und nicht selten assoziiert man mit dem Eigenen auch das Vertraute.[30]

Im Exotismus nun treten Fremdheit und Alterität im Verbund auf. Entweder entzieht sich das Exotische dem Verständnis oder man will es nicht verstehen, um es seiner Fremdheit nicht zu berauben und es als reines Oberflächenphänomen[31] zu genießen, bei dem kein Aufwand der hermeneutischen Durchdringung betrieben werden muss. Gleichzeitig soll es sich vom Eigenen unterscheiden, weil es nur durch seine Alterität als besserer Gegenpol der Sphäre des Eigenen (i. e. der eigenen Kultur, der Heimat, mitunter auch des eigenen Selbst) erscheinen kann. Aus dieser Doppelung von Fremdheit und Alterität speist sich sodann der Umstand, dass das Exotische oft als spektakulär erscheint, denn es weicht auf positive Weise gleichermaßen radikal vom Vertrauten wie auch vom Eigenen ab.

Diese benannten Eigenschaften gelten für jedweden Exotismus, zu dem auch exotistische Diskurse außereuropäischer Provenienz zählen.[32] Hier soll es jedoch um eine Ausprägung des europäischen Exotismus gehen, die in den letzten Dekaden des achtzehnten Jahrhunderts an Einfluss gewinnt und ihren Höhepunkt um 1900 hat. Mit dem Begriff Exotismus beziehe ich mich im Folgenden also auf diesen

---

27 Vgl. Polaschegg, Der andere Orientalismus, S. 43.

28 Polaschegg, Der andere Orientalismus, S. 43.

29 Polaschegg, Der andere Orientalismus, S. 45

30 Vgl. Polaschegg, Der andere Orientalismus, S. 45.

31 Vgl. zur Ästhetik der Oberfläche: Hans-Georg von Arburg et al. (Hg.): Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater. Zürich und Berlin 2008; Isabelle Stauffer: Oberfläche. In: Lexikon der Raumphilosophie. Hg. von Stephan Günzel. Darmstadt 2012, S. 282.

32 Vgl. Heiner Frühauf: Sehnsüchte unter sich. Literarischer Exotismus in Ost und West. Tokio 1988; Leith Morton: The Alien Within. Representations of the Exotic in Twentieth-Century Japanese Literature. Honolulu 2009; Thomas Zimmer: Selective Outlooks on the World. The Problem of Exoticism in Chinese Novels from the Turn of the 19th to the 20th Century. In: Monumenta Serica. Journal of Oriental Studies 54 (2006), S. 269 – 278.

europäischen Exotismus, markiere das aber aus stilistischen Gründen nicht durchgängig. Im europäischen Exotismus des genannten Zeitrahmens gesellt sich neben die Fluchtpunkte Fremdheit und Alterität ein dritter Faktor hinzu, denn nicht jeder Ort, der fremd und anders ist, repräsentiert auch automatisch einen Sehnsuchtsort des Exotismus. Damit eine Region als Sehnsuchtsort des Exotismus fungieren kann, muss sie im Süden liegen und ein mildes bis warmes Klima aufweisen. Zwar gab es vereinzelte Versuche, Gebiete der Nordhalbkugel zu exotisieren, doch diese blieben ohne größeren Einfluss auf den Exotismusdiskurs und konnten erst recht keine exotistischen Topoi ausbilden.[33] So richten sich exotistische Wünsche vor allem auf Regionen des Mittleren Ostens und Asiens, auf die Südsee beziehungsweise Ozeanien und afrikanische oder süd- und mittelamerikanische Gebiete. Zuweilen kommt es zur Exotisierung europäischer Regionen, wobei es sich zumeist um mediterrane, zum Vorposten des Orients stilisierte Länder handelt, die durch ihren mediterran-orientalischen Charakter ‚un-europäisch', anders und fremd wirken – erinnert sei hier exemplarisch an Italien.

Europa selbst erscheint im Exotismus als Negativfolie, als ein von Zivilisation verunstalteter Kontinent, dessen durchrationalisierte Gesellschaftsstrukturen, staatliche Konflikte und repressive Moralvorstellungen das Individuum an seiner

33 Vgl. hierzu exemplarisch die ersten beiden Strophen des Gedichts *Finnland* von August Thieme (1808):

> Flieh', o Muse dies Land! nicht Kokosinseln des Südmeers
> Duften dir hier! wild klagt tosender Brandung Geheul,
> Trauergesang heimgirren verirrte weitkehlige Vöglein,
> Und es drehet der Nord selber die Wimpel dir um.
> Warnen dich nimmer die donnernden Wellen rückschlagend den Schiffbauch
> Und das polarische Eis und die erebische Nacht?
> Hörst du der Eulen Geschrei und das Grunzen der Moore, das Schnarchen
> Rasselnder Stürme im Forst, Zaubrer mit Trommelgeroll
> Und das Gebrüll des neunfach stygisch umkerkerten Wooxstroms?
> Siehe, der Sonnball flimmt wolkig und höhnend herab
> Auf Deukalions Kiesel für harte Geschlechter gestreut rings
> Und in der Oede allein wandelt das fühlende Herz! –
> Nein doch! der Hügel vergoldetes Moos, die Flocken des Nordlichts,
> Wälzende Sterne der Höhe, die trunkenen Vöglein am Schiffbord
> Und aufbrausend der Sund schon riefen willkommen im Beltmeer,
> Und es glänzet mein Auge, mir glühet das Herz wie das Ostroth,
> Denn mit Mamura gekränzt und honigathmender Haide
> Reicht mir die maserne Harf', in der Mondnacht tönend wie Quellfall
> Wäinämöinen der Greis! Sie tönet, – es fliehen die Nebel,
> Und rings jubeln die Felsen, das todte Gefilde in Brautschmuck.

(August Thieme: Finnland. In: Finnlaendischem Schulinspelktor [Wiborg: Kreisschule]. St. Petersburg 1808, o.S.) Für den Hinweis auf Thiemes Gedicht danke ich Ritchie Robertson.

freien Entfaltung hindern. Der westeuropäische Exotismus seit dem ausgehenden achtzehnten Jahrhundert speist sich demgemäß aus einem Gefühl des Verdrusses über heimatliche Lebensbedingungen und stilisiert ferne Erdteile als heilsbringende Alternativen. Durchdrungen ist die exotistische Sehnsucht von Vorstellungen eines authentischeren, friedvolleren, schöneren oder spannenderen Lebens jenseits der Zwänge und Konflikte der europäischen Kultur. In metonymischer Weise kann sich die exotistische Sehnsucht auch auf Objekte richten, die aus weiter Ferne stammen und beispielsweise durch den Kolonialwarenhandel im Heimatland verfügbar sind. Artefakte, darunter Orientteppiche, Mobiliar, Kunstwerke, Genussmittel oder Naturalien wie Gewürze, Pflanzen und Früchte, lassen sich in assoziative Beziehung zu exotisierten Regionen setzen oder eignen sich wie im Falle von Palmenhäusern dazu, diese geradezu trügerisch zu imitieren.[34]

Einer der dominantesten Topoi des Exotismus ist – das sollten die einleitenden Beispiele von Stefan Zweig, Pierre Loti und William Beckford skizzenhaft deutlich gemacht haben – die exotische Sinnesfülle, die Verheißung des „sensual relief".[35] Wie kommt es zu dieser imaginären Verknüpfung von Sinnlichkeit und Exotik? Und warum weist dieser Topos eine Jahrhunderte währende, transnationale Persistenz in der Literatur und in anderen ästhetischen und außerästhetischen Feldern auf? Um diese Frage zu klären, sei ein Blick auf spezifische diskursive Konstellationen des achtzehnten Jahrhunderts geworfen, welche die Ausbildung und Durchsetzung eines sinnesbetonten, aisthetischen Exotismus begünstigen.

Sinnlichkeit

Seit Ernst Cassirers epochaler *Philosophie der Aufklärung* (1932) hat es sich eingebürgert, das achtzehnte Jahrhundert nicht nur als Jahrhundert des Rationalismus

---

34 Auf die Kehrseite exotistischer Genusssucht weist bereits Georg Forster in *Über Leckereyen* hin, wenn er in abolitionistischem Gestus auf die Produktionsbedingungen der Waren aufmerksam macht: „Wir haben zwar keinen römischen Pollio mehr, der seine Muränen mit Sklaven fütterte, hingegen treiben wir den Negerhandel, um ein paar Leckereyen, wie Zucker und Kaffee, genießen zu können." (Georg Forster: Über Leckereyen. In: ders.: Georg Forsters Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe. Bd. 8: Kleine Schriften zu Philosophie und Zeitgeschichte. Bearbeitet von Siegfried Scheibe. Berlin 1991, S. 164–181, hier S. 174). Vgl. hierzu auch: Stefan Greif: Georg Forster – die Aufklärung und die Fremde. In: Aufklärung. Epoche – Autoren – Werke. Hg. von Michael Hofmann. Darmstadt 2013, S. 125–144, hier S. 133, und Stephan Zandt: Die Kultivierung des Geschmacks. Eine Transformationsgeschichte kulinarischer Sinnlichkeit. Berlin 2019, S. 402.

35 Charles Forsdick: Sight, Sound, and Synaesthesia. Reading the Senses in Victor Segalen. In: Sensual Reading. New Approaches to Reading in Its Relations to the Senses. Hg. von Michael Syrotinski und Ian Maclachlan. Lewisburg 2001, S. 229–247, hier S. 231.

einzustufen, sondern gleichermaßen zu berücksichtigen, dass sich in Reaktion auf den Rationalismus eine philosophische, anthropologische und kulturelle Aufwertung „der ‚Empfindungen', und zwar sowohl der ‚Sensationen' der sinnlichen Wahrnehmung wie der ‚Gefühle' von Herz und Seele"[36] vollziehen konnte. Cassirer hält diesbezüglich fest:

> Die Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts tritt nicht nur für das Recht der „Einbildungskraft", sondern auch für das Recht der Sinne und der sinnlichen Leidenschaft ein. Die Cartesische Lehre, nach der die Leidenschaften nichts anderes als Störungen der Seele (*perturbationes animi*) sein sollen, wird jetzt mehr und mehr zurückgedrängt; sie erscheinen vielmehr als lebendige Impulse, als die eigentlichen Triebkräfte, die das seelische Geschehen als Ganzes erst anregen und die es ständig in Gang erhalten. Von allen Seiten bricht jetzt, insbesondere in der französischen Psychologie und Ethik, der Ruf nach einer Emanzipation der Sinnlichkeit hervor, und er schwillt immer stärker und stärker an.[37]

In definitorischer Hinsicht erweist sich der hier gebrauchte und insgesamt für den deutschen Sprachraum geltende Sinnlichkeitsbegriff als äußerst komplex, weil es zum einen im Englischen und Französischen kaum angemessene Übersetzungen gibt und es zum anderen zweier Wortgruppen bedarf, um die deutschen Worte ‚Sinnlichkeit' und ‚sinnlich' abzudecken.[38] Bei der Frage nach der englischen und französischen Übersetzung stößt man auf zwei Wortgruppen, die vom lateinischen *sensus* abgeleitet werden.[39] Zu der einen Wortgruppe zählen *sensuality*, *sensuousness*, *sensual*, *sensuous* (engl.) und *sensualité*, *sensuel* (frz.), die sich vom lateinischen *sensualitas* herleiten; der anderen Wortgruppe, von *sensibilitas* herkommend, sind unter anderem *sensiblity*, *sensitiveness*, *sensible*, *sensitive* (engl.) und *sensibilité*, *sensitivité*, *sensible*, *sensitif* (frz.) zuzurechnen.[40] Während die mit *sensualitas* verbundenen Wörter auf Körperlichkeit verweisen, auf physische Vorgänge wie die äußeren Sinnesorgane und physische Bedürfnisse und deshalb häufig in abwertender Weise Verwendung finden, bezeichnen die auf *sensibilitas* zurückgehenden Gruppen den Bereich des Emotionalen, des inneren Gefühlslebens.[41]

---

36 Wolfgang Riedel: Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. Skizze einer Forschungslandschaft. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 6 (1994), S. 93–157, hier S. 105. Kondylis betont, dass die „Rehabilitation der Sinnlichkeit eine […] [der] wichtigsten weltanschaulichen Waffen [der Aufklärung] im Kampfe gegen die theologische Ontologie und Moral" war (Kondylis, S. 19).

37 Ernst Cassirer: Die Philosophie der Aufklärung. Tübingen 1973, S. 475.

38 Vgl. Waltraud Naumann-Beyer: Sinnlichkeit. In: Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 5. Hg. von Karlheinz Barck et al. Stuttgart und Weimar 2003, S. 534–576, hier S. 539 f.

39 Vgl. Naumann-Beyer, Sinnlichkeit, S. 539.

40 Vgl. Naumann-Beyer, Sinnlichkeit, S. 539.

41 Vgl. Naumann-Beyer, Sinnlichkeit, S. 539.

Die Berücksichtigung dieser beiden Wortgruppen ist auch notwendig, um die Bedeutungsdimensionen von ‚Sinnlichkeit' und ‚sinnlich' nachzuvollziehen. Die Referenten von ‚Sinnlichkeit' und ‚sinnlich' liegen nämlich sowohl im Feld der organischen Wahrnehmungen und körperlichen Bedürfnisse als auch in demjenigen der seelischen Empfindungen.[42] Laut Waltraud Naumann-Beyer wird die semantische Weite des Sinnlichkeitsbegriffs noch dadurch ausgedehnt, dass es infolge einer philosophischen Tradition zur Gewohnheit geworden ist, „das dem lateinischen ‚mundus sensibilis' oder der ‚Sinnenwelt' entsprechende Designatum ebenfalls mit Sinnlichkeit zu bezeichnen".[43] Die Reichweite des Sinnlichkeitsbegriffes umfasst demnach neben menschlichem Vermögen auch „objektive Gegenstandseigenschaften, die mit diesem Vermögen korrespondieren sowie zur Affizierung der Sinnesorgane, der körperlichen Bedürfnisse und/oder der inneren Emotionen geeignet sind."[44]

Historische Perspektiven I. Baumgartens Ästhetik

Die Debatten um das Sinnliche sind im achtzehnten Jahrhundert geprägt durch den Bezug auf den Gegenbegriff der Vernunft. Wird im französischen Rationalismus durch Descartes der Vernunft uneingeschränkte Vorherrschaft zugesprochen, liefert der britische Empirismus (Locke, Berkeley, Hume, Mill) mit seiner Überzeugung, alles Wissen entspringe der Erfahrung, nicht etwa dem Verstand oder der Vernunft, erste Impulse, um das Sinnliche für Erkenntnistheorie und Philosophie salonfähig zu machen. So formieren sich ausgehend vom britischen Empirismus die diskursiven Felder Ästhetik, Sensualismus und Anthropologie und setzen gegen den intellektualistischen Rigorismus des Rationalismus durch, dass in Diskussionen um menschliches Vermögen dem Sinnlichen ein gebührender Platz neben der Vernunft eingeräumt wird.

Als Begründer der Ästhetik und damit auch entscheidender Wegbereiter der Emanzipation des Sinnlichen gilt Alexander Gottlieb Baumgarten. Baumgarten bestimmt die Ästhetik in seiner Abhandlung *Aesthetica* (zwei Bände, 1750/1758) als „Theorie der freien Künste, untere Erkenntnislehre, Kunst des schönen Denkens, Kunst des Analogons der Vernunft" und als „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis".[45] Ausgangspunkt für Baumgarten ist Leibniz' Modell von der Stufenfolge

---

42 Vgl. Naumann-Beyer, Sinnlichkeit, S. 540.
43 Naumann-Beyer, Sinnlichkeit, S. 540.
44 Naumann-Beyer, Sinnlichkeit, S. 540.
45 Alexander Gottlieb Baumgarten: Ästhetik. Lateinisch-Deutsch. Bd. 1, übersetzt und hg. von Dagmar Mirbach. Hamburg 2007, S. 11.

der Erkenntnis, die er in den *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* (1684) entwickelt und in denen er die „klare“ von der „deutlichen“ Vorstellung unterscheidet.[46] Klare Vorstellungen ermöglichen eine grobe Orientierung in der Umwelt, weil sie uns dazu befähigen, die uns erscheinenden Objekte auseinanderzuhalten und unser Verhalten darauf abzustimmen. Wenn es um einen ausschließlich funktionalen Umgang mit den Objekten der Umwelt geht, also um den Gebrauch der Objekte, reicht es, Wissen von ihren rein „empirischen Bestimmungen“ zu haben, um sie nicht mit anderen, unnützen Objekten zu verwechseln.[47] Die wissenschaftliche Erkenntnis strebt laut Leibniz aber keinesfalls nur nach der empirischen Wahrheit; im Zentrum des Interesses steht vielmehr das Streben nach der „deutlichen“ Erkenntnis, d. h. nach dem Wissen von der vollkommenen Wahrheit. Cassirer fasst Leibniz’ Konzept der vollkommenen Wahrheit folgendermaßen zusammen:

> [D]as echte, das höchste Wissen ist nicht das Wissen vom bloßen „Daß“, sondern das Wissen vom „Warum“. Nicht bloße Tatsachen will die Wissenschaft zusammenstellen, noch begnügt sie sich damit, die Gegenstände nach ihren „Merkmalen“, nach ihren sinnlichen Kennzeichen, zu unterscheiden und sie gemäß diesen Unterschieden zu klassifizieren. Sie strebt von dieser Mannigfaltigkeit der Eigenschaften nach der Einheit des Wesens zurück: und sie kann dieses Wesen nicht anders finden, als indem sie uns bis zu dem letzten Grund, dem all diese Mehrheit und Mannigfaltigkeit entspringt, zurückführt.[48]

Die deutliche Erkenntnis richtet sich entsprechend darauf, die komplexe Beschaffenheit eines Objektes in allen seinen Einzelteilen nachzuvollziehen, bis auch sein Grund ermittelt ist. Ein Gegenstand kann nach Leibniz nur dann wahrhaft begriffen werden, wenn das Wissen um seine empirischen Daten ergänzt wird durch ein Wissen, das bis an seine Ursprünge vorgedrungen ist, und sich der Gegenstand auf Basis dieser deutlichen Erkenntnis wieder vollständig rekonstruieren lässt.[49]

Wenngleich Baumgarten Leibniz’ Modell von der „klaren“ und „deutlichen“ Vorstellung übernimmt, entwickelt er mit der Ästhetik eine Wissenschaft, für welche das logische Ideal der „deutlichen“ Vorstellung nicht relevant ist, das Sinnliche als Teil der unteren Seelenkräfte des Menschen aber in umso stärkerem Maße. Um die ästhetische Ausrichtung der Philosophie zu legitimieren, beruft er sich auf die Mehrdimensionalität der menschlichen Erkenntnisfähigkeit:

---

46 Vgl. Cassirer, S. 458.
47 Vgl. Cassirer, S. 459.
48 Cassirer, S. 459.
49 Vgl. Cassirer, S. 460.

> § 6 Man mag gegen unsere Wissenschaft einwenden, […] daß Sinnliches, Einbildungen […] usw. den Philosophen unwürdig seien und unter ihrem Horizont lägen. Ich antworte: […] Ein Philosoph ist ein Mensch unter Menschen, und er tut nicht gut daran, wenn er glaubt, ein so großer Teil der menschlichen Erkenntnis sei ungehörig für ihn […].[50]

Eine ganzheitliche Philosophie muss Baumgarten zufolge darum bemüht sein, das Sinnliche theoriefähig zu machen und es nicht als minderwertiges Vermögen aus dem Bereich des Wissenschaftlichen auszuschließen, indem es exklusiv für die Kunst reserviert wird. Im Gegenteil: Eine rein auf die deutlichen Vorstellungen fokussierte Philosophie gelange rasch an ihre Grenzen, wenn es darum gehe, sich mit dem Bereich des Schönen zu befassen. Wissenschaft und Kunst bilden in Baumgartens Perspektive keineswegs Gegensätze, sondern ergänzen einander[51] und wirken einer reduktionistisch-rationalistischen Weltsicht entgegen. Cassirer führt an einem Beispiel aus, welche Konsequenzen ein reduktionistischer, ausschließlich nach Maßgabe der exakten Wissenschaften operierender Zugriff auf die Welt der Erscheinungen hätte:

> Wenn wir, gemäß der Methodik der exakten Wissenschaft, die Erscheinung der Farbe dadurch erklären, daß wir die Farbe in einen reinen Bewegungsvorgang auflösen, so haben wir damit nicht nur ihren sinnlichen Eindruck aufgehoben, sondern wir haben sie auch um ihren ästhetischen Sinn gebracht. Alles, was sie als künstlerisches Darstellungsmittel bedeutet, alle Leistung, die sie innerhalb der Malerei erfüllt, ist mit dieser Zurückführung auf ihren mathematisch-physikalischen Begriff wie ausgelöscht, – ist mit einem Schlage zunichte geworden. Nicht nur jede Erinnerung an das sinnliche Erlebnis der Farbe, sondern auch jede Erinnerung an ihre ästhetische Funktion ist in diesem Begriff geschwunden. Aber ist diese Funktion wirklich etwas Bedeutungsloses, etwas schlechthin Gleichgültiges? Oder besitzt nicht auch sie einen eigentümlichen Wert; darf sie nicht den Anspruch erheben, nicht einfach beiseite geschoben, sondern in ihrer Eigenart und in ihrem Charakter erhalten zu werden? Diese Erhaltung ist es, die die neue Wissenschaft der Ästhetik anstrebt. Sie versenkt sich in die sinnliche Erscheinung und sie überläßt sich ihr, ohne den Versuch zu machen, von ihr selbst zu etwas völlig Anderem, zu den „Gründen" der Erscheinung weiterzugehen.[52]

Baumgarten schwingt sich laut Cassirer also zum Advokaten des ästhetischen Eigenwertes auf und führt die Ästhetik an ihre Wurzeln der *aisthesis* (griech. Sinneswahrnehmung) zurück, indem er der Kunst die Aufgabe zuweist, nicht über die Erscheinungswelt hinwegzugehen, sondern bei ihr zu verweilen, sie in ihrem „reinen ‚Was'", „ihrem eigenen Sein und So-Sein"[53] zu erfassen.

50 Baumgarten, Ästhetik, S. 15.
51 Vgl. Baumgarten, Ästhetik, S. 21.
52 Cassirer, S. 460 f.
53 Cassirer, S. 463.

Historische Perspektiven II. Baumgarten und die Poesie

Anwendung finden Baumgartens Ausführungen über die Ästhetik als untere Erkenntnislehre sodann in seinen Überlegungen zur Poesie, jener Kunstform also, die – wie die Literatur insgesamt – in den Verdacht geraten kann, aufgrund ihres Angewiesenseins auf abstrakte Schriftzeichen, auf „endlose Kolonnen schwarzer Zeichen auf weißem Grund“,[54] besonders unsinnlich zu sein. Anders bei Baumgarten: Wie Cassirer ausführt, fordert Baumgarten von der Poesie, dass sie nicht nur nach den Regeln des Verstandes organisiert sein und sich deshalb ausschließlich an Vernunftidealen wie Form, objektiver Wahrheit und sachlicher Richtigkeit orientieren solle, sondern gleichermaßen dem Farbigen, der sensitiven Eindringlichkeit und der lebendigen Einsicht Raum gebe, dass sie also nicht allein abstrahierend vorgehe, sondern offen der Anschauung gegenüber sei.[55] Im Gegensatz zum wissenschaftlichen Geist, der von „intensiver Klarheit“ lebt, müsse die Kunst über „extensive Klarheit“ verfügen.[56] Mit dem Konzept der „intensiven Klarheit“, das Baumgarten in seinen *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) erläutert, wird ein Vorgang beschrieben, bei dem die Fülle einer Anschauung auf ihre vermeintlich wesenhaften Grundbestimmungen zusammengedrängt ist.[57] Für das Feld der Kunst aber eignet sich die „intensive Klarheit“ nicht, sie will keine abstrahierende Reduktion, sie strebt stattdessen in die andere Richtung der „extensiven Klarheit“ in der Absicht, die Welt der Anschauungen umfänglich zu durchmessen, bei ihr zu verweilen. Für Baumgarten ist also nur jene Rede Poesie, welche es versteht, über die „Macht des vollkommen sinnlichen Ausdrucks“ zu verfügen und „eine lebendige Anschauung vor uns hin[zu]zauber[n]“,[58] bei der sie ausharrt.[59]

Baumgarten stellt sich mit seinen Regeln zur Poesie in die Tradition der Ästhetiken von Jean-Baptiste Dubos und der Schweizer Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger, geht aber einen Schritt weiter als diese, weil die früheren Ästhetiken die Literatur im Sinne der Horaz’schen Formel *ut pictura poesis* stets in ihrem Verhältnis zur Malerei hin beschreiben. Baumgarten indessen verabschiedet diese mediale Gebundenheit der Literatur an die Malerei und spricht der Dichtung ihren eigenen ästhetischen Wert zu, indem er ausführt, dass der Poet nicht in

54 Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch: Einleitung. In: Handbuch Literatur & Emotionen. Hg. von Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch. Berlin 2016, S. 1–35, hier S. 1.

55 Vgl. Cassirer, S. 466 f.

56 Vgl. Cassirer, S. 466.

57 Vgl. Cassirer, S. 469.

58 Cassirer, S. 469.

59 Vgl. Cassirer, S. 469.

„Worten ‚malen'" könne oder solle, sondern sein Publikum mittels seiner „klare, lebhafte, sinnlich-anschauliche Vorstellungen"[60] evozierenden Sprache gewinnen müsse. Baumgartens *Aesthetica* gilt nicht nur als Herausforderung für die rationalistische Philosophie, sondern auch für den poetologischen Diskurs, sofern dieser sich an den Grundsätzen der rationalistischen Philosophie orientiert.[61] Waltraud Naumann-Beyer zufolge verstärkt Baumgartens *Aesthetica*

> mit philosophisch-ästhetischen Argumenten die von Bodmer und Breitinger bestrittene Verteidigung von Phantasie, Imagination, Sensibilität und Gefühl gegenüber dem Leipziger Literaturpapst Johann Christoph Gottsched, für den Ordnung, Vernunft, Wahrheit und Wahrscheinlichkeit die maßgeblichen Leitsterne der Poesie waren und der das Gefühl unter die Obhut der Vernunft stellte.[62]

Bemerkenswert im Kontext der vorliegenden Arbeit ist, dass die Vertreter der rationalistischen Kunstauffassung sinnliche Elemente in den Künsten exotisieren. Während Gottsched, auf den im 2. Kapitel zu E.T.A. Hoffmanns *Goldenem Topf* noch einmal zurückzukommen sein wird, die italienische Oper als „undeutsch" ablehnt, weil er in ihr eine „Beförderung der Wollust" und „Verderberinn guter Sitten", sprich ein „bloßes Sinnenwerk" sieht,[63] greifen seine Anhänger Klopstocks *Messias* (1748–1773) aufgrund einer vermeintlich zu sinnlichen Sprache an.[64] Otto von Schönaich beispielsweise scheinen Klopstocks Verse nach „Bisem und Ambra"[65] zu riechen, wodurch Klopstocks Dichtung in die Nähe orientalisch konnotierter, übertriebener Geruchsreize gerückt wird.

Gleichzeitig fällt im Zeitalter des Rationalismus die literarische Auseinandersetzung mit Exotik besonders nüchtern und sinnesfeindlich aus und unterscheidet sich damit wesentlich von Exotismusbezügen in der Literatur des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts, wie am Beispiel der Darstellung des exotischen Insellebens in Johann Gottfried Schnabels frühaufklärerischer Robinsonade *Insel Felsenburg* (erschienen in vier Teilen in den Jahren 1731, 1732, 1736 und 1743) demon-

60 Cassirer, S. 470.

61 Vgl. Naumann-Beyer, Sinnlichkeit, S. 555.

62 Naumann-Beyer, Sinnlichkeit, S. 555.

63 Johann Christoph Gottsched: Ausgewählte Werke. 6. Bd., 2. Teil: Versuch einer critischen Dichtkunst, hg. von Joachim Birke und Brigitte Birke. Berlin und New York 1973, S. 368 f. Vgl. hierzu auch: Naumann-Beyer, Sinnlichkeit, S. 555; vgl. zu Gottscheds Versuch, das deutsche Theater als Sprechtheater zu etablieren und die Oper daraus auszuschließen: Bernhard Jahn: Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680–1740). Tübingen 2005, S. 1.

64 Vgl. Naumann-Beyer, Sinnlichkeit, S. 555.

65 Christoph Otto von Schönaich: Vorrede. In: ders.: Die ganze Aesthetik in einer Nuß oder Neologisches Wörterbuch. Breslau 1754, o.S.

striert werden kann. Gänzlich dem Ideal vernunftbetonter Körper- und Naturbeherrschung verpflichtet heißt es über die Insel:

> Ich erstaunete, so bald ich mich mitten in diesem Paradiese befand, noch mehr, da ich das Wildpret, als Hirsche, Rehe, Affen, Ziegen und andere mir unbekandte Thiere, weit zahmer befand, als bey uns in Europa fast das andere Vieh zu seyn pfleget. Ich sahe zwey- oder dreyerley Arten von Geflügel, welches unsern Rebhünern gleichte, nebst andern etwas grössern Feder-Vieh […], weiln aber der letztern wenig waren, schonte dieselben, und gab unter die Rebhüner Feuer, wovon 5. auf dem Platz liegen blieben.[66]

Paul Mog beobachtet anhand dieser Passage, die als Exempel für den ganzen Roman und dessen Darstellungsstrategien fungieren kann, dass die assoziative Fülle, mit welcher der Begriff des Paradieses üblicherweise besetzt ist, bei Schnabel mitnichten zur Anwendung kommt. Stattdessen ist dieses insulare „Lust-Revier“[67] „kahl, farb- und geruchlos; Sinnlichkeit im weitesten Sinne, die Konkretheit und atmosphärische Dichte der Landschaft sind ausgespart.“[68] Sowohl auf der Ebene des Dargestellten als auch auf der Ebene der Darstellung behält „eine alles durchdringende Rationalität das letzte Wort“, von exotistischer Sinnesfülle fehlt jede Spur.[69] Damit folgt Schnabel nicht zuletzt dem Prätext der *Insel Felsenburg*, Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719), denn auch dieser Roman verzichtet gänzlich auf eine sensorisch einprägsame Beschreibung der fernen Insel, auf der Robinson Crusoe landet; an die Stelle sinnlicher Landschaftsdarstellungen rückt vielmehr der Fokus auf den Handlungsgang und die überlebenswichtige Erschließung der inseltypischen Ressourcen durch den Protagonisten.

Historische Perspektiven III. Anthropologie

Diese Abwertung des Sinnlichen bleibt auch nach Baumgarten keinesfalls unangefochten. Während Baumgartens ästhetische Theorie von seinem Schüler C.F.

66 Johann Gottfried Schnabel: Insel Felsenburg. Wunderliche Fata einiger Seefahrer. Teil I. Ausgabe in 3 Bänden. Mit einem Nachwort von Günter Dammann. Textredaktion von Markus Czerwionka unter Mitarbeit von Robert Wohlleben. Frankfurt a. M. 1997, S. 182.
67 Schnabel, S. 183.
68 Paul Mog: Ratio und Gefühlskultur. Studien zu Psychogenese und Literatur im 18. Jahrhundert. Tübingen 1976, S. 60.
69 Mog, S. 62.

Meier erfolgreich weiterentwickelt wird,[70] treiben ab der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts zunehmend neue Felder die Emanzipation der Sinnlichkeit voran. In Frankreich kann sich um den Enzyklopädisten Étienne Bonnot de Condillac der Sensualismus formieren, eine philosophische Strömung, die den britischen Empirismus radikalisiert. So behauptet Condillac in seiner Arbeit *Traité des sensations* (1754), dass jegliche Erkenntnis von den Sinnen ausginge, insbesondere vom Tastsinn. Um seine Überlegungen exemplarisch durchzuspielen, bedient er sich des Pygmalion-Mythos und entwirft die Erzählung einer Statue, die nach und nach zum Leben erwacht, indem sie sukzessive mit den fünf Sinnen ausgestattet wird. Zunächst erhält sie den Geruchssinn, sodann folgen Gehör-, Geschmacks-, Gesichts- und Tastsinn.[71] Condillac übernimmt in seinem Statuenmodell also keineswegs die dominante aufklärerische Sinneshierarchie, bei der an oberer Stelle die Fernsinne Visus und Auditus stehen, wobei der Visus als Sinn der (wissenschaftlichen) Beobachtung und Kontrolle besondere Wertschätzung erfährt. Ihnen untergeordnet werden Tactus, Gustus und Olfactus, weil sie als Sinne der Nähe keine objektiv-distanzierte Bewertung der wahrgenommenen Phänomene zuließen. Condillac wiederum traut Visus, Auditus, Gustus und Olfactus nur eine begrenzte Wahrnehmung zu, während die Statue erst durch Tastsinn mit einem Vermögen ausgestattet sei, das die Erfahrung von Raum und Ausdehnung ermögliche. Letztlich bedürfe es aber des Zusammenspiels aller fünf Sinne, um zu einer allgemeinen Vorstellung der Welt zu gelangen.[72]

Die Kritik am Primat des Visuellen und der konventionellen Sinneshierarchie erweist sich innerhalb des Sensualismus als beliebtes Thema, denn auch Denis Diderot, der als Herausgeber der *Encyclopédie* für die Popularisierung sensualistischer Theorien sorgt, beschäftigt sich mit der Bedeutung des Tastsinns. In seinem *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749, gedruckt in London), in Frankreich zensiert und deshalb dort kaum rezipiert, in Deutschland indessen unter anderem durch Herders Schrift *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* (1778) zu großer Bekanntheit gelangt, fragt Diderot danach, welche Auswirkungen Blindheit auf die menschliche Wahrnehmung und damit verbunden auf den Schönheitssinn und das moralische Empfinden habe. Blindgeborene bildeten nicht nur ein deutlich feineres Sensorium im Bereich des Taktilen und Akustischen aus, sie entwickelten auch ein völlig anderes Verständnis von Scham und Anstand, denn die Frage der angemessenen

70 Vgl. zu C.F. Meiers ästhetischen Ausführungen: Lothar van Laak: Hermeneutik literarischer Sinnlichkeit. Historisch-systematische Studien zur Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Tübingen 2003, S. 130–145.

71 Vgl. Robert Jütte: Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace. München 2000, S. 144.

72 Vgl. Jütte, S. 144.

Körperbedeckung spiele für Blinde keine Rolle, für Sehende aber umso mehr.[73] Dass Schamempfinden derart abhängig ist von Wahrnehmungskompetenzen, veranlasst Diderot dazu, eine materialistische Position einzunehmen und gesellschaftliche Normen und Moralvorstellungen als relative Größen zu betrachten: „[Q]ue la morale des aveugles est différente de la nôtre? Que celle d'un sourd différerait encore de celle d'un aveugle? et qu'un être qui aurait un sens de plus que nous, trouverait notre morale imparfaite; pour ne rien dire de pis."[74]

Die vielfältigen Diskussionen im Bereich von Ästhetik und Sensualismus sind Indizien für ein wachsendes Interesse am „ganzen Menschen" als Vernunft- und Sinneswesen gleichermaßen und damit für eine sich im achtzehnten Jahrhundert vollziehende anthropologische Wende, die zur Ausbildung der neuen Wissensfelder von physiologischer, psychologischer und philosophischer Anthropologie führt, wobei Baumgarten als Initiator der philosophischen Anthropologie gilt.[75] Der Mensch wird fortan deutlich stärker als im Rationalismus als „körpergebundenes Kulturwesen"[76] aufgefasst. Neben der historisierenden Perspektive auf die menschliche Fähigkeit der Kulturstiftung richtet sich die Aufmerksamkeit der Anthropologie auf die ‚Natur' des Menschen, sprich auf seine Physis und die Untersuchung ihrer Funktionsweisen im Hinblick auf ihre Wechselwirkung mit seinen Bedürfnissen, seinem Triebleben und seinen Gefühlen (*commercium mentis et corporis*).[77] Dass Anthropologie und Ästhetik vielfältige produktive Synthesen eingehen und im Zuge dessen weiter die Emanzipation der Sinnlichkeit vorantreiben, zeigt sich unter anderem in der Ausbildung der Kultur der Empfindsamkeit. Exemplarisch zu nennen sind hier Lessings Konzeption des bürgerlichen Trauerspiels, die „Poesie des Herzens" im Gefolge Klopstocks, die empfindsame Prosa, als deren zentraler Vertreter Rousseau mit seiner *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) gilt, der

---

73 Vgl. Denis Diderot: Brief über die Blinden, zum Gebrauch für die Sehenden. In: ders.: Philosophische Schriften, hg. und mit einem Nachwort von Alexander Becker. Aus dem Französischen von Theodor Lücke. Berlin 2013, S. 11–71, hier S. 21.

74 Denis Diderot: Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient. In: ders.: Le nouveau Socrate. Idées II, hg. von Yvon Belaval et al. Paris 1978, S. 3–110, hier S. 27. Dt. Übersetzung: „[W]ie verschieden ist die Moral der Blinden doch von der unsrigen! Wie verschieden dürfte auch die Moral eines Tauben von der eines Blinden sein und wie unvollkommen würde ein Wesen, das einen Sinn mehr hätte als wir, unsere Moral finden – um nichts Schlimmeres zu sagen!" (Diderot, Brief über die Blinden, S. 22).

75 Vgl. Stefan Hermes und Sebastian Kaufmann: Völkerkundliche Anthropologie, Literatur und Ästhetik um 1800. Zur Einführung. In: Der ganze Mensch – die ganze Menschheit. Hg. von Stefan Hermes und Sebastian Kaufmann. Berlin und Boston 2014, S. 1–16, hier S. 4, und Cassirer, S. 471 f.

76 Johannes F. Lehmann: Anthropologie. In: Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. von Roland Borgards et al. Stuttgart und Weimar 2013, S. 57–63, hier S. 57.

77 Vgl. Lehmann, Anthropologie, S. 57.

Briefroman nach der Manier Samuel Richardsons sowie schließlich die ebenfalls von Rousseau ausgehende Erarbeitung kultur- und zivilisationskritischer Positionen und einer daran gebundenen Idealisierung von Natürlichkeit und Naivität.[78] Grundlagentext der empfindsamen Kultur- und Zivilisationskritik ist Rousseaus zweiter *Discours* (*Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*) aus dem Jahr 1755. Wesentliches Anliegen Rousseaus ist es, die Unterschiede zwischen dem zivilisierten Menschen (*homme civil*) und dem sogenannten ‚Wilden' (*homme sauvage*), zwischen Gesellschaftsrecht und Naturrecht zu erkunden. Entgegen der Hobbes'schen Annahme, der Mensch „naturellement […] ne cherche qu'à attaquer",[79] vertritt Rousseau die Überzeugung, dass der Mensch erst in der Zivilisation schlechte Eigenschaften ausbilde, der ‚Wilde' sich daher keineswegs in einer benachteiligten Position gegenüber dem *homme civil* befände. Rousseau stützt sich hier auf naturphilosophische Überlegungen, wonach der Mensch im Naturzustand über die bestmöglichen Lebensbedingungen verfüge, diese aber im Zuge des Zivilisationsprozesses zerstört würden. Viele Krankheiten beispielsweise seien überhaupt erst Resultat der Zivilisation, ihrer Organisationsstruktur und ihrer sozialen Hierarchien:

> L'extrême inégalité dans la maniére de vivre, l'excés d'oisiveté dans les uns, l'excés de travail dans les autres […], les veilles, les excés de toute espece, les transports immoderés de toutes les Passions, les fatigues, et l'épuisement d'Esprit, les chagrins, et les peines sans nombre qu'on éprouve dans tous les états, et dont les ames sont perpetuellement rongées; Voilà les funestes garands que la pluspart de nos maux sont notre propre ouvrage, et que nous les aurions presque tous évités, en conservant la maniére de vivre simple, uniforme, et solitaire qui nous étoit prescrite par la Nature.[80]

78 Vgl. Riedel, Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung, S. 106.

79 Jean-Jacques Rousseau: Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes. In: ders.: Œuvres complètes. Bd. III: Du contrat social. Écrits politiques. Paris 1964, S. 111–240, hier S. 136. Dt. Übersetzung: „daß der Mensch von Natur aus […] nur anzugreifen […] suche" (Jean Jacques Rousseau: Diskurs über die Ungleichheit. Discours sur l'inégalité. Kritische Ausgabe des integralen Textes. Mit sämtlichen Fragmenten und ergänzenden Materialien nach den Originalausgaben und den Handschriften neu editiert, übersetzt und kommentiert von Heinrich Meier. Paderborn et al. 1984, S. 83).

80 Rousseau, Discours, S. 138. Dt. Übersetzung: „Die extreme Ungleichheit in der Lebensweise, das Übermaß an Müßiggang bei den einen, das Übermaß an Arbeit bei den anderen; […] die schlaflosen Nächte, die Exzesse jeglicher Art, die unmäßigen Erregungen aller Leidenschaften, die Mühsale und die Erschöpfung des Geistes; die Kümmernisse und die Betrübnisse ohne Zahl, die man in allen Lagen erfährt und von denen die Seelen fortwährend zerfressen werden –– das sind die unheilvollen Beweise dafür, daß die Mehrzahl unserer Leiden unser eigenes Werk sind und daß wir sie beinahe alle vermieden hätten, wenn wir die einfache, gleichförmige und solitäre Lebensweise beibehalten hätten, die uns von der Natur vorgeschrieben wurde." (Rousseau, Diskurs über die Ungleichheit, S. 89).

Die Fähigkeit des Wilden, sich gegen sämtliche Fährnisse ausreichend zu schützen, entspringt Rousseau zufolge einer harmonischen Ordnung seiner Kräfte, die auch moralische Komponenten aufwiesen. In der Zivilisation wiederum werde der Mensch korrumpiert. Normen, Hierarchien, Protokolle und Konventionen zwängen ihn dazu, sich zu verstellen, während Luxusgüter sinnlose Begehrlichkeiten hervorriefen, von denen der Wilde gänzlich frei sei, weil sich seine Wünsche ausschließlich auf die Erfüllung körperlicher Bedürfnisse richteten: „Ses desirs ne passent pas ses besoins Physiques; […] Les seuls biens qu'il connoisse dans l'Univers, sont la nouriture, une femelle, et le repos; les seuls maux qu'il craigne, sont la douleur, et la faim".[81] Daher sei es wenig verwunderlich, so Rousseau, dass Angehörige vermeintlich ‚wilder Völker' außereuropäischer Kontinente beim Kontakt mit Europäerinnen und Europäern den Errungenschaften der Zivilisation mit Indifferenz begegneten.

Historische Perspektiven IV. Das völkerkundliche Interesse der Anthropologie

Eng verbunden mit Rousseaus kulturkritischer Konzeption des ‚Wilden' ist eine weitere Entwicklung in der Anthropologie: Neben der physiologischen, psychologischen und philosophischen Anthropologie wird das Augenmerk vermehrt auf außereuropäische Erdteile gerichtet, d. h., an die Seite der Erkundung des „ganzen Menschen" gesellt sich das völkerkundliche Interesse für „die ganze Menschheit"[82] und häufig ist dieses Interesse in Personalunion anzutreffen. Namhafte Philosophen, darunter Rousseau, Diderot und Herder, publizieren sowohl zu Fragen der menschlichen Sinnlichkeit als auch zur Völkerkunde.

Im Bereich der Erforschung der „ganzen Menschheit" nun bezieht man sich auf antike (Herodot, Tacitus) wie auch seit Ende des fünfzehnten Jahrhunderts bestehende Traditionen „(proto-)ethnographischer Auseinandersetzungen mit dem ‚Exotischen'".[83] So findet sich der Topos des ‚Wilden', den Rousseau für das achtzehnte Jahrhundert erfolgreich popularisiert und der für die völkerkundliche Anthropologie einen wesentlichen Bezugspunkt darstellt, bereits bei Kolumbus. Des-

81 Rousseau, Discours, S. 143. Dt. Übersetzung: „Seine Begehren gehen nicht über seine physischen Bedürfnisse hinaus […]. Die einzigen Güter, die er in der Welt kennt, sind Nahrung, ein Weibchen und Ruhe; die einzigen Übel, die er fürchtet, sind Schmerz und Hunger." (Rousseau, Diskurs über die Ungleichheit, S. 107).

82 Vgl. Stefan Hermes und Sebastian Kaufmann (Hg.): Der ganze Mensch – die ganze Menschheit. Berlin und Boston 2014.

83 Hermes und Kaufmann, Völkerkundliche Anthropologie, S. 2.

sen Amerikaberichte unterscheiden zwischen zwei Typen des ‚Wilden‘: dem ‚Edlen Wilden‘ und dem ‚Bösen Wilden‘, wobei Kolumbus bei beiden Typen von einer Korrespondenz von Physis und Verhalten ausgeht und diese Korrespondenz sogar auf die Landschaften ausweitet, denen die jeweiligen Typen entstammen. Demnach zeichnet sich der ‚Edle Wilde‘ durch seine Schönheit, Klugheit und Tugendhaftigkeit aus und bewohnt paradiesartige Landstriche. Den ‚Bösen Wilden‘ hingegen entwirft Kolumbus als monsterähnlich-menschenfressendes Wesen, das in anderen, vom irdischen Paradies weit entfernten Gegenden lebt. Damit folgt Kolumbus in seinen Amerikaberichten mythologischen Mustern der Antike und des Mittelalters, in denen, so Stefan Kaufmann, „die spezifische körperliche Gestalt des Fremden ebenso mit seinen sittlich-moralischen Eigenschaften wie mit den landschaftlich-geographischen Eigenarten der Fremde in stereotyper Weise“[84] übereinstimmen. Erweist sich der ‚Böse Wilde‘ als „Transformation der Monster, die traditionell die Ränder der Erde bevölkerten (den Mittelpunkt bildet unhinterfragt die eigene Welt)“, ist der ‚Edle Wilde‘ „das Äquivalent zu traditionellen Idyllen und Paradiesvorstellungen“.[85]

Wesentlich geprägt ist die völkerkundliche Anthropologie sodann von französischen Autoren des achtzehnten Jahrhunderts wie Louis-Armand de Lahontan (*Nouveaux voyages […] dans l’Amérique septentrionale,* 1703), durch die sich die „Ethnologie als Wissenschaft (und Fiktion) fremder, archaischer Kulturen“ formiert.[86] Zu großer Bekanntheit sind neben Rousseaus zweitem *Discours* Montesquieus *Lettres persanes* (1721) und Voltaires *Essai sur les mœurs et l’esprit des nations* (1756) gelangt.[87] Arbeitet Montesquieus in Briefen gestalteter Roman mit einer invertierten völkerkundlichen Perspektive, indem zwei durch Europa reisende Perser einen fremden und zugleich befremdeten Blick auf die Kultur des Abendlandes richten, ist Voltaire daran gelegen, entgegen bis dato gängigen historiografischen Praktiken eine globale Geschichte zu schreiben, die sich nicht allein auf die Protagonisten der europäischen Vergangenheit konzentriert, sondern andere Kontinente (Afrika, Amerika und Asien) und ihre Kulturen gleichermaßen berücksichtigt.

Befeuert wird die anthropologische Hinwendung zu fernen Erdteilen auch durch Reiseberichte wie Carsten Niebuhrs Beschreibung seiner Arabienexpedition

84 Stefan Kaufmann: Vom Zeichen zur Ursache einer kulturellen Differenz. Die Körper der Wilden in der Anthropologie des 18. Jahrhunderts. In: Der Alteritätsdiskurs des Edlen Wilden. Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos. Hg. von Monika Fludernik, Peter Haslinger und Stefan Kaufmann. Würzburg 2001, S. 95–120, hier S. 98.

85 Kaufmann, Vom Zeichen zur Ursache einer kulturellen Differenz, S. 98.

86 Riedel, Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung, S. 114. Hier findet sich auch eine ausführliche Liste der französischen Reiseliteratur des achtzehnten Jahrhunderts.

87 Vgl. Hermes und Kaufmann, Völkerkundliche Anthropologie, S. 2.

in den Jahren 1761–1767 (*Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern*, drei Bände, 1774, 1778, 1837) und die großen Weltumsegelungen von Louis-Antoine de Bougainville und James Cook, durch die das ausgehende achtzehnte Jahrhundert den Titel des zweiten ‚Entdeckungszeitalters'[88] erhalten hat.[89] In diesem Zusammenhang entstehen berühmte Reisetexte, darunter Bougainvilles eigene Aufzeichnungen, die unter dem Titel *Voyage autour du monde* (1771) publiziert werden, und Georg Forsters zunächst auf Englisch und kurz darauf auf Deutsch erscheinende *A Voyage Round the World 1772–1775* (1777)/*Reise um die Welt* (1778/1780), in welcher der Naturforscher, Ethnologe und Revolutionär von seiner Teilnahme an der zweiten Weltumseglung James Cooks (1772–1775) berichtet.[90] Im Vergleich zur früheren Reiseliteratur zeugen Bougainvilles und Georg Forsters Arbeiten von der Professionalisierung des Genres. Sie nehmen philosophisches, geografisches und biologisches Wissen in sich auf und zeichnen sich außerdem durch neue Beobachtungsmethoden aus, die die Beschreibungen „nuancierter, detailreicher, systematischer"[91] und selbstreflexiver werden lassen und eurozentrische Blickwinkel zu umgehen versuchen.[92] Insbesondere sind Georg Forsters Reisebeschreibungen wegen ihrer Illustrationen zu großer Bekanntheit gelangt, welche die visuelle Kultur des späten achtzehnten Jahrhunderts um außergewöhnliche Darstellungen von Flora, Fauna und Kulturen in den erkundeten Regionen bereichern.

Am Beispiel Georg Forsters wird überdies deutlich, welch nachhaltigen Einfluss Kolumbus' Typologisierung indigener Völker in ‚Edle' und ‚Böse Wilde' auf die europäische Wahrnehmung ausübt. Wie Kolumbus geht Forster von einem Wechselverhältnis zwischen der geografischen Lage der erkundeten Gebiete und der Physis und den Verhaltensweisen ihrer Bewohnerinnen und Bewohner aus.[93] Diese Wahrnehmungsdisposition veranlasst Forster beispielsweise dazu, die Exotik der tahitianischen Landschaft mit der vermeintlich erotischen Ausstrahlung tahitianischer Frauen und den harmonischen Gesellschaftsstrukturen der Insel zu verknüpfen.

Wenngleich Forster selbst sämtliche europäische Kolonialbestrebungen ausdrücklich verurteilt, kann die machtpolitische Komponente der Weltumsegelungen

---

88 Dieser Begriff ist inzwischen wegen seiner eurozentrischen Ausrichtung zu Recht in die Kritik geraten. Vgl. hierzu: Sebastian Kaufmann: Ästhetik des ‚Wilden'. Zu Verschränkungen von Ethno-Anthropologie und ästhetischer Theorie 1750–1850. Basel 2020, S. 14.

89 Vgl. Hermes und Kaufmann, Völkerkundliche Anthropologie, S. 1.

90 Vgl. Hermes und Kaufmann, Völkerkundliche Anthropologie, S. 2.

91 Kaufmann, Vom Zeichen zur Ursache einer kulturellen Differenz, S. 114.

92 Vgl. Kaufmann, Vom Zeichen zur Ursache einer kulturellen Differenz, S. 114.

93 Vgl. Kaufmann, Vom Zeichen zur Ursache einer kulturellen Differenz, S. 114.

im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert nicht vernachlässigt werden. James Cook etwa, den Forster bekanntlich bei seiner zweiten Reise begleitet, nimmt bei seiner ersten Expedition am 28. April 1770 die Ostküste Australiens als britisches Herrschaftsgebiet in Besitz, um dort eine Strafkolonie zu errichten und den Status Großbritanniens im Wettbewerb mit anderen westeuropäischen Staaten als global agierendes Imperium zu sichern. Dies hat unter anderem drastische Konsequenzen für die indigene Bevölkerung, die bereits wenige Jahre nach der Ankunft der ersten britischen Siedlerinnen beziehungsweise Siedler und Gefangenen (1788) durch eingeschleppte Krankheiten und Massaker fast ausgerottet ist.

Ebenfalls im Zeichen eines europäischen Herrschaftsanspruchs über den Rest der Welt stehen die (inzwischen vielfach wissenschaftlich zurückgewiesenen[94]) Rassentheorien der völkerkundlichen Anthropologie. Angestoßen wird die Diskussion über die Einteilbarkeit der Menschheit in unterschiedliche ‚Rassen' durch Linnés (*Systema Naturae*, 1735) und Buffons (*Histoire naturelle*, 36 Bände, 1749–1789) naturgeschichtliche Studien, weitergeführt wird sie in Großbritannien und Deutschland, darunter von Kant (*Von den verschiedenen Racen der Menschen*, 1775).[95] Den Maßstab der Rassentheorien, das zeigen beispielsweise Buffons Taxonomien, bilden zumeist die „ästhetisch-moralischen Normen Europas".[96] Buffon geht in Übereinstimmung mit dem Buch *Genesis* von einem monophyletischen Ursprung der Menschheit aus, d. h., seine Ausführungen basieren auf der Annahme eines ursprünglichen menschlichen Prototyps.[97] Die Basis der Einheit der menschlichen Gattung bleibt laut Buffon durch Vererbung erhalten, Unterschiede – hier folgt Buffon unverkennbar Kolumbus – entstünden durch exogene, vornehmlich geografische Faktoren wie das Klima. Buffons kausalgenetischer Logik zufolge korrelieren ‚extreme' physische Eigenschaften mit extremen klimatischen Bedingungen: Kälte bewirke einen kleinen Körperwuchs, Hitze eine dunkle Haut-

---

94 Vgl. hierzu die im Jahre 2019 publizierte Jenaer Erklärung, in der es heißt: „Die Idee der Existenz von Menschenrassen war von Anfang an mit einer Bewertung dieser vermeintlichen Rassen verknüpft, ja die Vorstellung der unterschiedlichen Wertigkeit von Menschengruppen ging der vermeintlich wissenschaftlichen Beschäftigung voraus. Die vorrangig biologische Begründung von Menschengruppen als Rassen – etwa aufgrund der Hautfarbe, Augen- oder Schädelform – hat zur Verfolgung, Versklavung und Ermordung von Abermillionen von Menschen geführt. Auch heute noch wird der Begriff Rasse im Zusammenhang mit menschlichen Gruppen vielfach verwendet. Es gibt hierfür aber keine biologische Begründung und tatsächlich hat es diese auch nie gegeben. Das Konzept der Rasse ist das Ergebnis von Rassismus und nicht dessen Voraussetzung." (Martin S. Fischer et al.: Jenaer Erklärung. Jena: Max-Planck-Institut für Menschheitsgeschichte 2019, https://www.shh.mpg.de/1464864/jenaer-erklaerung, letzter Zugriff: 09.05.2020).

95 Vgl. Riedel, Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung, S. 115.

96 Kaufmann, Vom Zeichen zur Ursache einer kulturellen Differenz, S. 104.

97 Vgl. Kaufmann, Vom Zeichen zur Ursache einer kulturellen Differenz, S. 105.

farbe.[98] Buffon befasst sich jedoch nicht nur mit physischen Merkmalen (Hautfarbe, Körpergröße, Gestalt etc.), sondern fragt auch nach dem Grad von „Poliziertheit", mit dem er weniger sittlich-moralische als vielmehr technische Errungenschaften zur Beherrschung der Natur meint.[99] Dass Europa im Zivilisationsprozess am weitesten fortgeschritten und die europäische Bevölkerung im Vergleich mit anderen Völkern der Erde die wohlgestaltetste sei, veranlasst Buffon dazu, seiner räumlichen Taxonomie zugleich eine auf Montaigne zurückgehende zeitliche Achse zu unterlegen und ein „Quidproquo von Exotischem und Archaischem"[100] zu postulieren, wonach Europa beim Blick auf außereuropäische ‚Naturvölker' seine eigene Vorgeschichte erkennen könne. Widerhall findet diese topische Überblendung von räumlicher und zeitlicher Distanz unter anderem in Schillers *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, wo es heißt: „Sie s i n d, was wir w a r e n; sie sind, was wir wieder w e r d e n s o l l e n. Wir waren Natur, wie sie, und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freyheit, zur Natur zurückführen."[101]

Den an Buffon anschließenden Rassentheorien geht es vor allem um eine möglichst genaue Vermessung des menschlichen Körpers. Friedrich Blumenbachs Dissertation *De generis humani varietate nativa* (1775) etwa leitet aus der menschlichen Anatomie „Nationalverschiedenheiten"[102] ab. Seine morphologische Klassifikation überführt Blumenbach zugleich in eine hierarchische Ordnung, die den Kriterien einer westeuropäischen Ästhetik entspricht und innerhalb derer die kaukasische Bevölkerung als ideale Mittelform zwischen einem mongolischen und einem äthiopischen ‚Extrem' an die Spitze der menschlichen ‚Varietäten' gestellt wird.[103] Samuel Thomas Sömmering radikalisiert Blumenbachs Rangordnung zehn Jahre später in *Über die körperliche Verschiedenheit des Negers vom Europäer* (1785), indem er einer rassistischen Logik folgend anatomische Merkmale als Zeichen geistig-kultureller Unter- beziehungsweise Überlegenheit deutet.[104] Dabei ist be-

98 Vgl. Kaufmann, Vom Zeichen zur Ursache einer kulturellen Differenz, S. 104; vgl. zu Theorien, die verschiedene Hautfarben mit verschiedenen klimatischen Bedingungen in Beziehung setzten, auch: Claudia Benthien: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse. Reinbek 1999/2001, S. 177 f.

99 Vgl. Kaufmann, Vom Zeichen zur Ursache einer kulturellen Differenz, S. 104.

100 Riedel, Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung, S. 116.

101 Friedrich von Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung. In: ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe. 20. Bd.: Philosophische Schriften. 1. Teil, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hg. von Benno von Wiese. Weimar 1962, S. 413 – 503, hier S. 414.

102 Friedrich Blumenbach: De generis humani varietate nativa (1775), zit. n. Kaufmann, Vom Zeichen zur Ursache einer kulturellen Differenz, S. 108.

103 Vgl. Kaufmann, Vom Zeichen zur Ursache einer kulturellen Differenz, S. 108.

104 Vgl. Kaufmann, Vom Zeichen zur Ursache einer kulturellen Differenz, S. 116 – 118.

deutsam, dass Sömmering eine Exotisierung von Sinnlichkeit betreibt, weil laut seiner Auffassung aus Afrika stammende Menschen über stärkere Nerven und größere Sinnesorgane als aus Europa stammende Menschen verfügen. Diesen Umstand wiederum führt Sömmering als Grund für die ausgeprägtere Sinnlichkeit der Erstgenannten an – ein Fremdheitskonzept, das sich um 1800 zu einem Topos vom ‚sinnlichen Exoten' verfestigt.[105] Kaufmann merkt zu Sömmerrings rassistischen Thesen kritisch an:

> Freilich lebt die ganze „Beweisführung" schlicht und einfach von den [...] Reisebeschreibungen, die den Schwarzen genau diese [...] Qualitäten [...] bescheinigten [...]. Das was a priori schon feststand, sollte folglich mit Seziermesser und Maßband auf seine biologische, genauer: anatomische, Ursache zurückgeführt werden.[106]

Die Ausführungen über die Entwicklungen in der völkerkundlichen Anthropologie sollten deutlich gemacht haben, dass sich die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts durch ein bis zu diesem Zeitpunkt nicht gekanntes Ausmaß an Wissensvermittlung über die außereuropäische Welt auszeichnet. Diese Akkumulation neuer Erkenntnisse ist Hans-Jürgen Lüsebrink zufolge gleichermaßen von exotistischer Faszination und einem wissenschaftlichen Impetus geprägt und hatte Auswirkungen auf alle Gesellschaften des zeitgenössischen Europas:

> In keinem Jahrhundert waren Reiseberichte und Reisebeschreibungen populärer, beliebter, als im 18. Jahrhundert. Selbst volkstümliche Almanache und Kalender, wie der entlang der Oberrheinschiene und in der Schweiz in Dutzenden von Serien publizierte Volksalmanach *Der Hinkende Bote/Le Messager Boiteux* enthielten Nachrichten, Anekdoten und Berichte aus fernen Weltgegenden, aus Indien, von den Zuckerplantagen der Karibik oder den spanischen Kolonien in Südamerika. Zugleich war der Drang nach Wissen und Erkenntnis über die außereuropäische [...] Welt im 18. Jahrhundert mit dem intellektuellen Gestus verknüpft, fundamentale, grundlegende Fragen zu stellen und sie in einer möglichst breiten Öffentlichkeit zu diskutieren.[107]

Insgesamt markiert die anthropologische Wende in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts und ihr Blick auf den „ganzen Menschen" mit seinem Vernunft- und Sinnesvermögen wie auch auf die „ganze Menschheit" mit ihren vielfältigen globalen Existenzweisen eine epistemologische Zäsur.

105 Vgl. Kaufmann, Vom Zeichen zur Ursache einer kulturellen Differenz, S. 111; Hermes und Kaufmann, Völkerkundliche Anthropologie, S. 6.
106 Kaufmann, Vom Zeichen zur Ursache einer kulturellen Differenz, S. 111.
107 Hans-Jürgen Lüsebrink: Von der Faszination zur Wissenssystematisierung. Die koloniale Welt im Diskurs der europäischen Aufklärung. In: Das Europa der Aufklärung und die außereuropäische koloniale Welt. Hg. von Hans-Jürgen Lüsebrink. Göttingen 2006, S. 9–18, hier S. 10.

Die Lektürekapitel der Studie

Funktion des vorangegangenen historischen Überblicks war es, den diskursiven Rahmen zu erläutern, der zur Ausbildung der aisthetischen Ausrichtung des Exotismus geführt hat, d.h., es ging darum zu zeigen, dass die Emanzipation der Sinnlichkeit und das wachsende europäische Interesse an außereuropäischen Territorien synchron verlaufen sind und zum Teil synthetisch miteinander verknüpft wurden. Inwiefern nun die Literatur an diesen Diskursen partizipiert und welche eigenen Poetologien sie bei der Auseinandersetzung mit der aisthetischen Dimension des Exotismus ausbildet, wird Gegenstand der folgenden Kapitel sein. Ziel ist es zu untersuchen, auf welche Weise literarische Texte die Auseinandersetzung mit der imaginierten Sinnesfülle des Exotischen zum Anlass nehmen, ihre eigenen medialen Bedingungen zu reflektieren. Relevant ist diese Fragestellung deshalb, weil es bei der Darstellung des Exotisch-Sinnlichen immer auch um Potenziale und Grenzen der sprachlichen Vermittlung fremder, als sensorisch eindringlich entworfener Alterität geht.

Zu beobachten ist, dass die durch die anthropologische Wende markierte epistemologische Zäsur im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert weitreichende Folgen bis ins neunzehnte und zwanzigste Jahrhundert hinein hat, weil die Aufwertung des Sinnesvermögens und die Auseinandersetzung mit der außereuropäischen Welt zu einer Auffächerung in vielfältige Diskurse führt. Diese Diskurse werden im weiteren Verlauf der Arbeit in den einzelnen Lektürekapiteln im Bezug auf ihre Bedeutung für den literarischen Umgang mit exotistischen Phantasien erörtert und seien mithilfe einer knappen Erläuterung der Gliederung zunächst angedeutet: Während für Christoph Martin Wielands *Beyträge zur Geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens. Aus den Archiven der Natur gezogen* der Rousseauismus und anthropologisch-medizinische Theorien zum gesundheitlichen Nutzen maßvoll-sinnlicher Genüsse zentrale Referenzpunkte seiner Poetik bilden (Kapitel 1), partizipiert E.T.A. Hoffmann mit seinem *Goldenen Topf* an romantischen Diskursen zum Verhältnis von Einbildungskraft und sensorischer Wahrnehmung und macht diese nutzbar für seine poetische Beweisführung, wonach die Einbildungskraft über ein derart starkes Leistungsvermögen verfügt, dass sogar exotisch-phantastische Welten, die der empirischen Wirklichkeit völlig enthoben sind, als in allen ihren sinnlichen Details imaginierbare entworfen werden (Kapitel 2). Goethe schreibt seinen *West-östlichen Divan* in einem Kontext, der von einem ausgeprägten europäischen Interesse an orientalischen Kulturen geprägt ist und in dessen Rahmen es einerseits zu einer begeisterten Hinwendung zum Orient als sinnlicher Alterität kommt, andererseits aber exotisierenden Tendenzen Einhalt geboten wird, indem man sich auf die Suche nach Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Ost und West begibt und sie als einander ähnelnde Weltgegenden ent-

wirft. Um diese Ähnlichkeiten herauszustellen, ist Goethe insbesondere die vorwiegend lyrische Anlage des *West-östlichen Divans* dienlich (Kapitel 3). Obwohl einzelne Kapitel von Alexander von Humboldts *Ansichten der Natur* erst 1849 erschienen sind, rekurriert er in seiner Reisebeschreibung wiederholt auf Diskurse der Romantik. Bei seinem Versuch, die Klangwelt des venezolanischen Urwalds literarisch darstellbar zu machen, bezieht sich Humboldt nämlich nicht nur auf Strategien der Reiseliteratur und der französisch-exotistischen Literatur des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts. Vielmehr dienen ihm auch akustische Szenarien der romantischen Schauerliteratur als Intertexte, mittels derer er tropische Geräuschkulissen zu einem außergewöhnlichen Spektakel stilisieren kann (Kapitel 4). Für Gottfried Kellers *Pankraz, der Schmoller* ist der religionskritische Materialismus Ludwig Feuerbachs von Bedeutung – und das in zweierlei Hinsicht: Zum einen nutzt er ihn dazu, um in kritischem Gestus vorzuführen, dass der Exotismus dazu neigt, das Faktisch-Gegebene zugunsten von Imaginiertem zu ignorieren, zum anderen dient ihm das Feuerbach'sche Konzept einer sinnlich-plastischen Darstellungstechnik dazu, die Funktionsweisen des aisthetischen Exotismus in die literarische Praxis zu übersetzen (Kapitel 5). Theodor Fontanes *L'Adultera* reflektiert am Beispiel des im neunzehnten Jahrhundert zu großer Popularität gelangten Treibhauses mit seinen exotischen Pflanzen und in Abgrenzung zu Émile Zolas naturalistischem Roman *La Curée* die mediale Verführungskraft perfektioniert-plastischer Darstellung. Diese Medienreflexion dient Fontane als Kommentar zur Realismusdebatte, d.h. als Warnung vor einer forcierten realistischen Darstellungsweise, die zu viel abbildet und zu wenig verschweigt. Letztlich etabliert Fontane damit die Literatur des Bürgerlichen Realismus als Leitmedium, weil sie im Gegensatz zum Naturalismus Zolas und anderen realistischen Medien wie dem Treibhaus das Gebot diskreter Wirklichkeitswiedergabe befolgt (Kapitel 6). Am *Märchen der 672. Nacht* von Hugo von Hofmannsthal wird deutlich, dass der Autor die aisthetische Dimension des Exotismus für den Entwurf einer ästhetizistischen und zugleich ästhetizismuskritischen Poetologie nutzt. Unter Rekurs auf orientalische Schreibweisen in *Tausendundeine Nacht*, Debatten um die impressionistische Kunst als Eindruckskunst und die beiden Romane *A rebours* von Joris-Karl Huysmans und *The Picture of Dorian Gray* von Oscar Wilde führt das *Märchen der 672. Nacht* vor, inwiefern sich die Textsorte der Beschreibung – in diesem Fall handelt es sich um die dichte Deskription exotisch-sinnlicher Objekte – als attraktive Darstellungstechnik für die ästhetizistische Literatur eignet (Kapitel 7). Thomas Mann schließlich nimmt in seiner Novelle *Der Tod in Venedig* (Kapitel 8) eine Aktualisierung jener anthropologisch-medizinischen Diskurse vor, die schon in Wielands *Beyträgen* eine Rolle spielen. Vor dem Hintergrund der durch Nietzsche theoretisierten Konzepte des Apollinischen und Dionysischen befasst sich der *Tod in Venedig* mit der Problematik eines zu einseitig orientierten Lebens- und Kunstver-

ständnisses und führt dies anhand des tragischen Schicksals der Künstlerfigur Gustav von Aschenbach vor. Aschenbachs apollinisch-preußischer Lebensführung fehlt das exotisch konnotierte Element dionysischer Sinnlichkeit, wie es sich unter anderem in der mit Ausschnitten aus Joseph Conrads *Heart of Darkness* verglichenen Tagtraumpassage zeigt, in welcher völlig unerwartet die Vision einer tropischen Sumpflandschaft über den Künstler hereinbricht. Unfähig, dionysische Sinnlichkeit mit Augenmaß in seinen Alltag zu integrieren, rächt sich Aschenbachs lang unterdrücktes Triebleben in einem rauschhaften Exzess in Venedig; ein Exzess, der letztlich zum Tod des Künstlers führt. Das proklamierte Ideal der Mäßigung überträgt Thomas Mann dabei auch auf die Novelle selbst, indem er der auf der *histoire*-Ebene geschilderten orgiastischen Entfesselung des Eros eine strenge Gestaltung auf der Ebene des *discours* entgegensetzt.

Forschungsperspektiven, Textkorpus und Methodik

Der Überblick über die Inhalte der einzelnen Kapitel der vorliegenden Arbeit hat deutlich gemacht, dass Texte deutschsprachiger Autoren im Zentrum stehen, dass die Analysen allerdings um komparatistische Perspektiven unter Berücksichtigung der französischen und englischen Literatur erweitert werden. Dieses Vorgehen ist deshalb erforderlich, weil sich der Exotismus nicht als national begrenzter, sondern als westeuropäischer Diskurs verstehen lässt, ist doch die diskursive Konstellation, die zur Ausbildung und Tradierung der topischen Verknüpfung von Sinnlichkeit und Exotik führt, maßgeblich vom transnationalen Austausch zwischen französischen, britischen und deutschsprachigen Theorien geprägt. Zugleich finden sich zahlreiche innerliterarische Bezüge und Parallelen, die nicht an Ländergrenzen haltmachen, wie unter anderem Humboldts Rezeption von Bernardin de Saint-Pierre und François-René de Chateaubriand, Fontanes Bezug auf Émile Zola, Hugo von Hofmannsthals Rekurs auf Joris-Karl Huysmans und Oscar Wilde und die Prominenz des Dschungelmotivs bei Thomas Mann und Joseph Conrad zeigen.

Die Arbeit konzentriert sich auf die Literatur vom ausgehenden achtzehnten Jahrhundert bis zum frühen zwanzigsten Jahrhundert. Dieser Zeitrahmen wurde gewählt, um die Entwicklung des aisthetischen Exotismus von seiner Entstehung bis zu seiner Hochphase nachvollziehen zu können. Damit betritt die vorliegende Untersuchung insofern Neuland, als bis dato weder die diskursiven Bedingungen im achtzehnten Jahrhundert erforscht sind, die zur Etablierung einer Ästhetik des Exotismus geführt haben, in deren Zusammenhang das Moment der Sinnesfülle und daran gebundene literarische Schreibweisen eine herausgehobene Rolle spielen, noch findet sich eine Studie, die unter maßgeblicher Berücksichtigung der deutschsprachigen Literatur die Entwicklung des aisthetischen Exotismus bis ins

frühe zwanzigste Jahrhundert hinein verfolgt. Anhand des an dieses Methodenkapitel anschließenden Forschungsüberblicks lässt sich zeigen, dass bislang erschienene Monografien zum deutschsprachigen Exotismus vor allem die Zeit um 1900 abdecken, das achtzehnte und neunzehnte Jahrhundert jedoch vernachlässigen.

Da sich die Studie dezidiert für die poetischen Verfahren interessiert, mit denen Texte die Sinnesfülle zur Darstellung bringen, die exotisierten Weltengegenden, Menschen und Kulturen zugeschrieben werden, wurden für das Untersuchungskorpus diejenigen Werke ausgewählt, die im Hinblick auf die aisthetische Dimension des Exotismus über ein besonders hohes Maß an Literarizität und medialer Reflexion verfügen und denen es weniger um eine primär diskurslastige und fremdreferenzielle Auseinandersetzung mit dem ‚Exotischen'[108] geht. Im Rahmen der präzisen Lektüren folgt die Studie nämlich der Prämisse, dass die Ästhetik des Exotismus nicht nur über das Motivisch-Inhaltliche herausgestellt werden kann, sondern dass viele Texte gerade den Exotismus nutzen, um ihre spezifische ästhetische Eigengesetzlichkeit zu konturieren. Diese ästhetische Eigengesetzlichkeit gilt es im Folgenden in besonders geeigneten Texten zu untersuchen. Allerdings soll der jeweilige kulturelle Kontext dabei nicht unberücksichtigt bleiben. Vielmehr zielt die Studie darauf ab, die gegenseitige Bedingtheit von „formale[m] Selbstbezug der Literatur und ihre[r] kulturellen Einbettung"[109] zu berücksichtigen. Deshalb macht sie von einem doppelten analytischen Zugriff Gebrauch, der sich im Anschluss an jüngere Methodendebatten als Zusammenführung einer kulturwissenschaftlich orientierten Perspektive und einer philologisch ausgerichteten Lektüre der Texte versteht und dementsprechend zwei Ebenen erschließt: die diskursive „Makroebene" und die „textuelle[] Mikroebene".[110]

Die kulturwissenschaftliche Ausrichtung dient dazu, die Vielfalt der für den aisthetischen Exotismus relevanten Diskurse, sprich die kulturellen Rahmenbedingungen, zu berücksichtigen, an welchen die Texte partizipieren, mit welchen sie im Austausch stehen und in welche sie sich einschreiben. Nur so kann das von Moritz Baßler beschriebene Verhältnis von Text und Kontext angemessen berücksichtigt werden.[111] Das Manko einer rein kulturwissenschaftlichen Analyse besteht

---

108 Bei diesem Begriff muss freilich berücksichtigt werden, dass das ‚Exotische' nie an sich existiert, sondern stets Resultat diskursiver Zuschreibungen und Konstruktionsprozesse ist.
109 Heinz Drügh: Ästhetik der Beschreibung. Poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700–2000). Tübingen 2006, S. 21 f.
110 Hermes und Kaufmann, Völkerkundliche Anthropologie, S. 7. Vgl. hierzu auch: Stefan Hermes: Figuren der Anderen. Völkerkundliche Anthropologie und Drama im Sturm und Drang. Bielefeld 2021, S. 27 f.
111 Vgl. Moritz Baßler: Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie. Tübingen 2005.

jedoch darin – darauf haben Norbert Mecklenburg, Herbert Uerlings und Oliver Lubrich mit Blick auf ein wiederholt anzutreffendes Vorgehen in der interkulturellen und postkolonialen Literaturwissenschaft hingewiesen –, dass die ästhetische Differenz literarischer Artefakte ins Hintertreffen gerät und Literatur lediglich die Funktion eines Diskurslieferanten zugewiesen bekommt.[112]

Ergänzt wird das kulturwissenschaftliche Erkenntnisinteresse meiner Arbeit deshalb um die Analyse literarischer Verfahren, die nach der Machart[113] der Texte fragt, nach ihrer „poetische[n] Feinstruktur […] [und] Figuralität".[114] Besondere Rücksicht auf literarische Verfahren zu nehmen meint in diesem Fall, wie es Moritz Baßler unter Verweis auf Lektürevorschläge von James Joyce und Robert Musil erläutert, aus Texten „kleine Proben zu entnehmen" und diese „(wie bei einer Wein- oder Malt Whiskey-Probe) möglichst intensiv zu schmecken, was für uns heißt: zu analysieren, um zu ‚sehen, was es ist.'"[115] Baßler vergleicht dieses Vorgehen mit Methoden der Kunst- und Musikgeschichte, für die es Usus ist, „über das künstlerische ‚Material' und die Verfahren seiner Verarbeitung und Verknüpfung zu sprechen"; ein Vorgehen, so Baßler, das auch demjenigen des russischen Formalismus entspricht, das aber über lange Zeit hinweg von der Literaturwissenschaft mit ihrem Fokus auf „Themen, historische[n] Zäsuren und diskursive[n] Konstellationen"[116] vernachlässigt wurde.

Um zu vermeiden, kulturwissenschaftliche und philologische Ansätze gegeneinander auszuspielen und sie stattdessen in synthetisierender Weise produktiv zu machen, wählt die vorliegende Studie den Begriff der „Schreibweise". Mithilfe dieses Begriffes ist die Untersuchung nämlich imstande, die „Verschmelzung von Form und Inhalt" herauszustellen und das Augenmerk, so formuliert es Armin Schäfer, „auf das Verhältnis von Äußerungsmodalität zur Äußerung, von Aussageweisen zu Aussagen oder auf den Übergang zwischen Diskursarten"[117] zu lenken. Schließlich liegt der Mehrwert des Begriffs für diese Studie und ihr Interesse an

---

112 Vgl. Norbert Mecklenburg: Über kulturelle und poetische Alterität. Kultur- und literaturtheoretische Grundprobleme der interkulturellen Germanistik. In: Hermeneutik der Fremde. Hg. von Dieter Krusche und Alois Wierlacher. München 1990, S. 80 – 102; Herbert Uerlings: Kolonialer Diskurs und Deutsche Literatur. Perspektiven und Probleme. In: (Post-)Kolonialismus und Deutsche Literatur. Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie. Hg. von Axel Dunker. Bielefeld 2005, S. 17 – 44, hier S. 32; Oliver Lubrich: Postkolonialismus. In: Metzler Lexikon Ästhetik. Hg. von Achim Trebeß. Stuttgart und Weimar 2006, S. 302 – 303, hier S. 303.

113 Vgl. Baßler, Deutsche Erzählprosa, S. 12.

114 Drügh, S. 21.

115 Baßler, Deutsche Erzählprosa, S. 14.

116 Baßler, Deutsche Erzählprosa, S. 11.

117 Armin Schäfer: Stil/Schreibweise. In: W. G. Sebald-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Claudia Öhlschläger und Michael Niehaus. Stuttgart 2017, S. 143 – 149, hier S. 143.

literarischen Darstellungen der sinnlichen Dimension des Exotismus darin, dass die Frage nach Schreibweisen auch medienwissenschaftliche Perspektiven zu berücksichtigen hat und es zu eruieren gilt, inwieweit Texte ihre eigene Medialität reflektieren beziehungsweise in welche Relationen sie mit anderen Medien treten.[118]

Forschungsstand

Weil sich der Exotismus als ein Diskurs erweist, der sich in vielfältigen Bereichen von Kultur manifestiert, d. h. nicht nur in der Literatur, sondern gleichermaßen in der bildenden Kunst, in der Architektur, in der Musik, in der materiellen Kultur, in verschiedenen Medienformaten oder in der Tourismusbranche und Freizeitindustrie, sind auch die Disziplinen breitgefächert, die an der Erforschung des Exotismus teilhaben.[119] In der Literaturwissenschaft ist in den vergangenen drei Dekaden durch die wachsende Bedeutung von postkolonialen und interkulturellen Ansätzen ein deutlicher Anstieg von Forschungsaktivitäten zum Exotismus zu verzeichnen, sodass inzwischen sowohl eine steigende Anzahl grundlegender Studien zum Exotismus selbst als auch zu verwandten Phänomenen wie dem Orientalismus, Ozeanismus, Afrikanismus, Primitivismus, Indigenismus, Amerikanismus, Kolonialismus, Imperialismus, zu Aspekten von Fremdheit, Alterität, zum ‚Edlen Wilden', zur Exotisierung des Jüdischen, zur Exotisierung der Heimat und zu ‚inneren Exoten' publiziert wurden.[120] Doch auch schon deutlich vor der postkolo-

118 Vgl. Schäfer, S. 143.

119 Vgl. hierzu exemplarisch den interdisziplinären Band: Thomas Koebner und Gerhart Pickerodt (Hg.): Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Frankfurt a. M. 1987 sowie: Institut für Auslandsbeziehungen/Württembergischer Kunstverein (Hg.): Exotische Welten. Europäische Phantasien. Stuttgart 1987; Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.): Das Fremde und das Vertraute. Studien zur Musiktheoretischen und Musikdramatischen Ostasienrezeption. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Bd. XLI. Stuttgart 1997; Herbert Uerlings: Exotismus – Kunst – Geschlecht. Zu einer Konstellation bei Picasso, Benn und Lasker-Schüler. In: Geschlechter-Räume. Konstruktionen von „gender" in Geschichte, Literatur und Alltag. Hg. von Margarete Hubrath. Köln 2001, S. 194 – 207; Klaus von Beyme: Die Faszination des Exotischen. Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst. München 2008; Miriam Oesterreich: Bilder konsumieren. Inszenierungen ‚exotischer' Körper in früher Bildreklame, 1880 – 1914. München 2018.

120 Vgl. exemplarisch die folgenden Studien zu den oben genannten, mit dem Exotismus verwandten Phänomenen: Alexander Honold und Oliver Simons (Hg.): Kolonialismus als Kultur. Literatur, Medien, Wissenschaft in der deutschen Gründerzeit des Fremden. Tübingen 2002; Moustapha M. Diallo und Dirk Göttsche (Hg.): Interkulturelle Texturen. Afrika und Deutschland im Reflexionsmedium der Literatur. Bielefeld 2003; Dirk Göttsche: Der neue historische Afrika-Roman. Kolonialismus aus postkolonialer Sicht. In: German Life and Letters 56 (2003), H. 3, S. 263 – 280; Alexander Honold und Klaus R. Scherpe (Hg.): Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des

nialen Wende in den Kulturwissenschaften und der zunehmenden Bedeutung der interkulturellen Literaturwissenschaft finden sich Versuche der wissenschaftlichen sowie ästhetischen Annäherung an den Begriff.

Die ersten Studien zum Exotismus stammen aus Frankreich, was dem Umstand geschuldet ist, dass fälschlicherweise davon ausgegangen wird, der Begriff Exotismus sei das erste Mal in substantivierter Form mit dem eine „(ästhetische) Mode“[121] indizierenden Suffix -ismus im *Journal* der Brüder Goncourt nachzuweisen.[122] Dort heißt es am 20. Februar 1860 über eine frühe Liebe Gustave Flauberts auf Korsika: „Pour ce jeune Normand, qui n'avait été que de Normandie en Champagne et de Champagne en Normandie, c'était d'un exotisme bien tentant“.[123] Hier werden Schwierigkeiten der Exotismusforschung deutlich, denn Wolfgang Reif macht eine andere, ebenfalls französische Quelle aus, wenn er Théophile Gautier als Schöpfer des Substantivs anführt, der in einer „programmatischen Erklärung an die Brüder Goncourt vom 23. November 1863“ einen „Exotismus der räumlichen und einen

---

Fremden in der Kolonialzeit. Stuttgart 2004; Polaschegg, Der andere Orientalismus; Erhard Schüttpelz: Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870–1960). München 2005; Gabriele Dürbeck: Stereotype Paradiese. Ozeanismus in der deutschen Südseeliteratur 1815–1914. Tübingen 2007; Sabine Wilke: Masochismus und Kolonialismus. Literatur, Film und Pädagogik. Tübingen 2007; Klaus-Michael Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung. Berlin 2011; Michael Hofmann und Rita Morrien (Hg.): Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart. Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Amsterdam und New York 2012; Thomas Schwarz: Eine Tragikomödie der Südsee. Marc Buhls und Christian Krachts Romane über das imperiale Projekt des August Engelhardt. In: germanistik.ch (2012), S. 1–15 (https://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Eine_Tragikomoedie_der_Suedsee, letzter Zugriff: 10.05.2020); Nicola Gess: Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der Literarischen Moderne. München 2013; Axel Dunker und Michael Hofmann (Hg.): Morgenland und Moderne. Orient-Diskurse in der deutschsprachigen Literatur von 1890 bis zur Gegenwart. Frankfurt a. M. 2014; Doerte Bischoff: Der Jude als Orientale: Konzepte kultureller Kreativität bei Jakob Wassermann. In: Zwischen Orient und Europa. Orientalismus in der deutsch-jüdischen Kultur im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. von Chiara Adorisio und Lorella Bosco. Tübingen 2019, S. 141–155. (Ein ausführlicher Überblick über weitere Forschungsliteratur zu diesem Feld findet sich im Anhang der vorliegenden Studie.)

121 Harth, S. 135.

122 Vgl. Harth, S. 135; Carlos Rincón: Exotisch/Exotismus, übersetzt von Gerda Schattenberg Rincón. In: Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2. Hg. von Karlheinz Barck et al. Stuttgart und Weimar 2010, S. 338–366, hier S. 341–343.

123 Edmond de Goncourt und Jules de Goncourt: Journal. Mémoires de la vie littéraire, zit. n. Rincón, S. 343. Dt. Übersetzung: „Für diesen jungen Normannen, der nur von der Normandie bis in die Champagne und von der Champagne in die Normandie gekommen war, war dies von recht verführerischer Exotik.“ (Edmond und Jules de Goncourt: Journal. Erinnerungen aus dem literarischen Leben. 1858–1860. Bd. 2. Aus dem Französischen von Petra-Susanne Räbel. Leipzig 2013, S. 384).

Exotismus der zeitlichen Entfernung“ unterscheidet.[124] Thomas Schwarz korrigiert sowohl Dietrich Harth und Carlos Rincón als auch Wolfgang Reif, weil er die Begriffsverwendung deutlich früher nachweisen kann. Der Terminus sei „schon 1795 in einem Brief des Herzogs Carl August von Weimar an Goethe“[125] zu finden: „Der Herzog hat aus einer Gesellschaft von Emigranten, die von der Französischen Revolution vertrieben worden sind, einen Pagen rekrutiert. Dieser sollte seinem eigenen Kind als Gesellschafter dienen, ‚um ihm etwas Exotismus und fremde Sprachen beizubringen‘“.[126] Entspricht die frühe Begriffsverwendung im Brief des Herzogs noch der ursprünglichen griechischen beziehungsweise lateinischen Bedeutung, indem sie schlicht auf den Status des Pagen als Ausländer verweist, bringt das *Journal* Exotismus hingegen schon in Verbindung mit Künstlertum, der südlich-mediterranen Atmosphäre Korsikas und Erotik, und Gautier konzipiert ihn schließlich letztgültig als künstlerische Strömung, deren Sujet davon lebt, sich mit der Differenz des Zeitlichen oder der Differenz des Räumlichen zu befassen.

Aus heutiger Sicht bleibt die frühe französische Exotismusforschung in weiten Teilen methodologisch naiv. Wenngleich der Begründer der Exotismusforschung, Jean Marie Guyau,[127] das Malerische als zentrale Darstellungsstrategie bei Bernardin de Saint-Pierre, Flaubert und Pierre Loti ausmacht und mit dem Visuellen die sinnliche Dimension des Exotismus betont, verstrickt sich Guyaus Studie – wie auch die in der Folge entstehenden Arbeiten von Gilbert Chinard und Pierre Jourda – in die Frage, ob die exotistischen Texte ein realitätsgetreues Abbild der fremden Länder entwerfen.[128] Ein literarästhetisches Erkenntnisinteresse gerät folglich in der frühen französischen Exotismusforschung vollständig ins Hintertreffen.[129]

Die beiden wissenschaftlichen Standardwerke zum Exotismus wurden von den bereits zitierten Autoren Friedrich Brie mit *Exotismus der Sinne. Eine Studie zu Psychologie der Romantik* (1920, Neuauflage 1973) und Wolfgang Reif mit *Zivilisationsflucht und literarische Wunschräume. Der exotistische Roman im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts* (1975) vorgelegt. Da sich die Mehrzahl aller jüngeren Arbeiten auf Brie und Reif bezieht und die beiden Studien auch für die folgenden Überle-

---

124 Wolfgang Reif: Zivilisationsflucht und literarische Wunschräume. Der exotistische Roman im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1975, S. 1f.

125 Thomas Schwarz: Exotismus. Die Ästhetik des Imperialismus? In: Goethezeit-Portal. Forum: Postkoloniale Arbeiten/Postcolonial Studies, o. J., S. 1 (http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/schwarz_exotismus.pdf, letzter Zugriff: 11. 05. 2020).

126 Schwarz, Exotismus. Die Ästhetik des Imperialismus?, S. 1.

127 Vgl. Jean Marie Guyau: L’Art au point de vue sociologique. Paris 1889. Vgl. hierzu auch: Reif, S. 2.

128 Vgl. Gilbert Chinard: Exotisme et primitivisme. In: Actes IXe congrès international des sciences historiques. Bd. 1: Rapports. Paris 1950, S. 631–644; Pierre Jourda: L’Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand. 2 Bde. Paris 1936 und 1938.

129 Vgl. Reif, S. 2.

gungen der vorliegenden Arbeit relevant sind, seien ihre Positionen nun ausführlicher referiert.

Wie eingangs angedeutet, entwirft Brie den Exotismus als eine ästhetische Strömung, die sich psychophysiologisch als „Exotismus der Sinne" erklären ließe und dem Gefühl des *ennui* entspringe.[130] *Ennui*, verstanden als eine die Epoche der Romantik kennzeichnende „Unzufriedenheit mit sich und der Welt"[131] – gemeint ist die bürgerliche Welt Westeuropas –, führe zu einem eskapistischen „Bedürfnis der Sinne nach etwas Farbigerem, Duftenderem, Zügelloserem, Wilderem, Widerspruchsvollerem, Maßloserem, Übermenschlicherem und Schönerem, als die Gegenwart bieten kann".[132] Damit schließt Brie einerseits an Victor Segalens Ausführungen über den Exotismus an, greift andererseits aber auch eine Definition Thomas Manns auf, die der Schriftsteller in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) in polemischer Absicht gegenüber seinem Bruder Heinrich Mann nutzt, um sowohl dessen ästhetizistischen Renaissancekult als auch seine politisch motivierte Hinwendung zu Frankreich zu beanstanden.[133] Brie schreibt sich in diese Tradition ein und auch Walther Rehm greift Manns Definition auf, wenn er vorzugsweise den Ekel vor dem Eigenen und die dionysische Entfesselung des Sinnlichen als Charakteristiken des Exotismus benennt.[134] In Kapitel 8 zum *Tod in Venedig* wird auf Rehms Ausführungen zurückzukommen sein.

Brie nun betont, dass in „vielen Fällen bei den Exotisten mit Hyperästhesie eines oder mehrerer Sinne zu rechnen [ist]. Am häufigsten begegnet sie bei dem Farbsinn und dem Geruchssinn, von denen der letztere naturgemäß am schwersten zu befriedigen ist."[135] Laut Brie sei das Olfaktorische orientalisch konnotiert und spiele deshalb eine Sonderrolle im Exotismus, allerdings hebt Brie neben der Lust am Olfaktorischen auch die weit verbreitete synästhetische Veranlagung hervor, welche Wohlgefallen „an der mannigfaltigen Vermischung von Farbe, Ton und Geruch" empfinde.[136] Diese erhöhte Sensibilität lasse den Exotisten in Frontstellung

130 Vgl. Brie, S. 5.
131 Brie, S. 5.
132 Brie, S. 6.
133 Vgl. zu Thomas Manns Definition des Exotismus insbesondere auch: Schwarz, Thomas: Robert Müllers *Tropen.* Ein Reiseführer in den imperialen Exotismus. Heidelberg 2006, S. 60–66.
134 Vgl. Walter Rehm: Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung. In: ders.: Der Dichter und die neue Einsamkeit. Aufsätze zur Literatur um 1900. Hg. von Reinhardt Habel. Göttingen 1969, S. 34–77, hier S. 42 f.
135 Brie, S. 6.
136 Brie, S. 6. Vgl. zur orientalischen Konnotation des Olfaktorischen auch: Katharina Herold: „European Noses […] Have Never Smelt Anything Like It": Satirical Scents in Paul Scheerbart's Decadent Orient. In: Smell and Social Life. Aspects of English, French and German Literature (1880–1939). Hg. von Katharina Herold und Frank Krause. München 2021, S. 127–144.

zu anderen Strömungen in der Romantik treten, vorzugsweise zur Mittelalterbegeisterung, denn der Exotist müsse seiner psychophysischen Konstitution nach konsequenterweise die mittelalterliche Innerlichkeit und Mystik des Christentums und die damit verbundene Sinnenfeindlichkeit ablehnen.[137] Eine deutliche Nähe hingegen bestehe zwischen „dem Exotisten und dem Ästheten", weil der Ästhet in ganz ähnlicher Weise wie der Exotist „durch sein Gefühl für das Schöne und Auserlesene [...] in einem gewissen Zwiespalt zu den Anschauungen und Interessen seiner Umgebung lebt".[138] Daraus erkläre sich, weshalb viele Exotisten in ihrer „feinste[n] Erregbarkeit der Sinne, de[m] Hang zur vita contemplativa, de[m] *haine de bourgeois* und [der] Wertschätzung der Kunst um ihrer selbst willen" auch Ästhetiker seien.[139]

Während der Exotismus in geografischer Hinsicht den Orient als Projektionsfläche nutze, beziehe sich der Exotismus der Zeit auf das „Sinnlich-Antike".[140] Théophile Gautiers Einteilung vom Exotismus des Raumes und Exotismus der Zeit, mit der Brie hier argumentiert und welche Wolfgang Reif zu Recht kritisiert, weil der Exotismus grundsätzlich eine geografische, nicht aber unbedingt eine temporale Differenz voraussetzt,[141] wird in *Exotismus der Sinne* um eine dritte Kategorie erweitert, die sich mit Brie als Exotismus der narkotischen Empfindung bezeichnen lässt.[142] Brie zufolge bedient sich der Exotist mit Vorliebe diverser Drogen wie Opium oder Haschisch, denn der

> narkotische Rausch gibt ihm die Möglichkeit zur Befriedigung auch der bizarrsten Wünsche. Ohne weiteres erfüllt wird durch den narkotischen Zustand sein Bedürfnis nach Steigerung der Sinneseindrücke, nach stärkerer Intensität von Farben, Tönen und Gerüchen, insbesondere auch das Bedürfnis nach Synästhesien, nach Vermischung von Tönen, Farben und Gerüchen.[143]

Die Herbeiführung exotistischer Visionen sei für viele Künstler deshalb ein probates Mittel, weil die reale Erfahrung bei Reisen in exotische Länder nicht mit den Erwartungen der Exotisten übereinstimme. Dieses als „Tragik des Exotismus" betitelte Auseinanderklaffen von Wirklichkeit und Phantasie bestehe darin, dass der leibhaftige Aufenthalt in exotischen Weltgegenden wie dem Orient kaum befriedigen könne:

137 Vgl. Brie, S. 6.
138 Brie, S. 8 f.
139 Brie, S. 9.
140 Brie, S. 9.
141 Vgl. Reif, S. 14.
142 Vgl. Brie, S. 12 f.
143 Brie, S. 12.

> So sehr es die Exotisten nach einer Flucht in den Orient drängt, keiner von ihnen fühlt während des Aufenthaltes dort seine Sehnsucht wirklich gestillt. So paradox es klingt, der Schriftsteller, dem der Aufenthalt im Orient wirklich das Verlangen seiner Sinne stillte, wäre kein Exotist. Erst nach der Rückkehr, in der Erinnerung, wird der Orient dem Exotisten wieder zum Paradies. […] Die Sehnsucht der Sinne ist so stark und mannigfaltig, daß eine Befriedigung nicht in der Wirklichkeit, sondern nur durch die Phantasie stattfinden kann.[144]

Im Anschluss an die theoretischen Ausführungen zum in der Romantik entstehenden *ennui* als Vorbedingung des Exotismus und die Auffächerung in einen Exotismus des Raumes, der Zeit und der narkotischen Empfindung beschäftigt sich Brie mit Erscheinungsformen des Exotismus in der westeuropäischen Literatur. Liegt die Stärke der Studie in der Definition des Exotismus als Exotismus der Sinne und in der Betonung seines eskapistischen Moments, weil damit wesentliche Eigenschaften dieses Diskurses herausgearbeitet werden, zeigen sich die Schwächen in der konkreten Auseinandersetzung mit der Literatur. Der Hinweis, Deutschland weise einen nur sehr geringen Anteil an exotistischer Literatur auf, scheint für Brie Grund genug zu sein, sich im weiteren Verlauf seiner Untersuchung auf Frankreich und Großbritannien zu konzentrieren. Es ist anzunehmen, dass Brie hier von einer falschen Kausalbeziehung zwischen intensiv betriebener Kolonialpolitik eines Landes und seiner Literaturproduktion ausgeht. Reif hält diesbezüglich fest:

> Die Zurückhaltung oder das Desinteresse der deutschen Forschung ist zu einem erheblichen Teil sicher darauf zurückzuführen, daß die ‚Exotische Dichtung' bzw. der ‚Exotismus' in der deutschen Literatur nicht die gleiche Bedeutung erlangt hat wie vornehmlich in Frankreich und in England. Dies hängt zweifellos mit der Tatsache zusammen, daß diese Kolonial- und Seefahrernationen ungleich früher, intensiver und nachhaltiger mit den fremden Ländern in Berührung kamen als Deutschland und Italien, die nationalen Spätgeburten des neunzehnten Jahrhunderts.[145]

Diese Auffassung sollte die deutsche beziehungsweise deutschsprachige Forschung lange bestimmen, obwohl sich der in den 1930er Jahren zu Adolf Hitler bekennende Schriftsteller Willy Seidel bereits 1928 in einem Beitrag zur Zeitschrift *Der Kunstwart* eingehender mit dem „Exotismus in deutscher Literatur" befasst.[146] Erst durch die postkoloniale und interkulturelle Wende wird Bries blinder Fleck im Hinblick auf die deutsche Literatur jedoch nachdrücklich korrigiert. Der starke Zuwachs an Forschungsliteratur der vergangenen etwa 30 Jahre kann indessen zeigen, dass in der deutschen und deutschsprachigen Literatur umfängliche exotistische Bezüge

144 Brie, S. 10 f.
145 Reif, S. 1.
146 Willy Seidel: Exotismus in deutscher Literatur. In: Der Kunstwart (1928), S. 148 – 152.

auf außereuropäische Länder existieren, obwohl Deutschland, Österreich oder die Schweiz nicht als einflussreiche Kolonialmächte gelten. Nicht zuletzt ist es ein Anliegen der vorliegenden Studie, mithilfe der Analyse exotistischer Schreibweisen einer solchen Fehleinschätzung entgegenzuwirken, die bei Brie und der Folgeforschung bis in die 1990er Jahre hinein zum Ausdruck kommt.

Eine weitere Schwäche liegt in Bries Fokus auf der französischen und britischen Romantik und dem Phänomen des *ennui.* Dadurch gerät nicht nur die Bedeutsamkeit der Emanzipation der Sinnlichkeit im Zeitalter der Spätaufklärung aus dem Blick, Bries enger Zeitrahmen führt auch dazu, dass literarische Bezüge auf den Exotismus im weiteren Verlauf des neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts als irrelevante Reproduktionen des romantischen *ennui* abgetan werden und damit die Komplexität der aisthetischen Dimension des Exotismus gerade mit Blick auf ihr poetologisches Innovationspotenzial unterschätzt wird.

Dieser Punkt macht schließlich die dritte Schwäche von Bries Studie deutlich. Methodisch hätte es Brie geholfen, die weitreichende Kenntnis des exotistischen Korpus durch exemplarische Einzelanalysen zu stützen. Sein Zugang zu Texten bleibt ausschließlich inhaltsorientiert und beschränkt sich auf die kurze Nennung von Themen und Motiven. Es wird deshalb nicht geklärt, wie sich der literarische Exotismus in formalästhetischer Hinsicht gestaltet und welche poetischen Strukturen er ausbildet.

Auf ähnliche Weise verfährt Reifs ein halbes Jahrhundert später erschienene Monografie *Zivilisationsflucht und literarische Wunschräume. Der exotistische Roman im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts.* Reif schließt in seinen theoretischen Ausführungen überzeugend an Bries Überlegungen an, wonach sich der Exotismus durch eine eskapistische Bewegung auszeichne, deren Wurzeln im „Unbehagen in der Kultur“ (Freud) lägen.[147] Allerdings sei es geboten, Bries psychologischen Ansatz um einen sozialen zu erweitern. Dazu führt Reif aus:

> Im Gegensatz aber zu Brie und seinen Nachfolgern versuche ich den Ursprung und das „Wesen“ des Exotismus nicht ausschließlich psychologisch, sondern vor allem auch sozial zu erfassen. Schon Brie war sich darüber im klaren, daß der Exotismus als psychisches Phänomen nicht auf die Sphäre künstlerischer Produktion beschränkt ist. […] Als soziales und literarisches Phänomen bezeichnet er eine besondere Ausprägung des Eskapismus, einer Fluchtbewegung also, die nach Mitteln und Wegen sucht, um sich den Folgen der zivilisatorischen Entwicklung zu entziehen.[148]

147 Vgl. Reif, S. 11 f.
148 Reif, S. 10.

Der soziale Ansatz erlaubt es Reif, mittels eines in den 1970er Jahren zeittypischen Rückgriffs auf Karl Marx, das eskapistische Begehren des Exotismus als Resultat von Entfremdungsprozessen innerhalb der westlich-industrialisierten Gesellschaft zu erklären. Der als unerträglich empfundenen Nähe des Heimatlichen setze der Exotist Phantasien von einer idealisierten Ferne entgegen:

> Der Exotist produziert Bilder, die als Projektionen seines Innern seinen entfremdeten Ich- und Wirklichkeitsbezug kompensieren sollen. Sein negativer Realitätsbezug schlägt sich in der Projektion eines Bildes der Gegenwart nieder, das von einer bis zu leidenschaftlichem Haß gesteigerten Ablehnung bestimmt ist. Die Struktur dieses Bildes ist durch die Entfremdungserlebnisse der *Restriktion*, *Komplexität* und *Uniformität* gekennzeichnet und tritt ästhetisch als öde, triviale Nähe in Erscheinung. Indem sich der Exotist von dieser Nähe abwendet, projiziert er zugleich gewissermaßen als ein Negativ seines Realitätsbezuges ein positives Wunschbild in die Ferne, zu dem er sich ebenso leidenschaftlich hinwenden kann. Diesem Bild liegen die Kompensationserlebnisse schrankenloser *Entfaltung*, überschaubarer *Einfachheit* oder *Ursprünglichkeit* und der *Außergewöhnlichkeit* zugrunde. Während das Negativbild der Nähe und Gegenwart nur die Funktion eines Hintergrundes hat, wendet sich die ganze Energie des Exotisten auf die Ausmalung des positiven Bildes, das sich von dieser häßlichen Folie um so prächtiger und ausgeprägter abheben soll.[149]

Reif dehnt sein Erklärungsmuster des Exotismus nicht nur auf soziale Ursachen aus und ergänzt damit Bries psychologischen Ansatz, seine Monografie nimmt ferner eine Binnendifferenzierung des Exotismus vor. Er unterscheidet zwei Grundtendenzen, die miteinander verbunden sein können: die „primitivistische" und die „libertinistische".[150] Beim primitivistischen Typ richtet sich die Sehnsucht auf einen rousseauistisch interpretierten Naturzustand, ein als idyllisch imaginiertes Dasein jenseits der Zivilisation. Der libertinistische Typ wiederum fungiert als Kritik an den Restriktionen der westeuropäischen Kultur und meint, in exotischen Gefilden alle physischen und psychischen Bedürfnisse uneingeschränkt ausleben zu können. Der libertinistische Typ bildet sich zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts in gesteigerter Form zum „immoralistischen" Typ aus, wenn es um einen ästhetisierenden Kult des Grausamen und der übermenschlichen Ruchlosigkeit geht.[151] Reif führt mit dem „abenteuerlichen" und dem „spiritualistischen" Typus zwei weitere Unterkategorien ein und erläutert, dass der abenteuerliche Typus zwischen dem primitivistischen und libertinistischen stehe, während die spiritualistische als eine passive Variante des Immoralismus aufgefasst werden könne, bei der eine aggressive Haltung durch jene der Meditation oder des Genießens ersetzt sei.[152]

149 Reif, S. 13.
150 Reif, S. 22–24.
151 Reif, S. 22.
152 Reif, S. 22.

Die Analysekapitel der vorliegenden Untersuchung machen jedoch deutlich, dass Reifs Kategorien keineswegs alle exotistischen Tendenzen abdecken. Wie zu zeigen sein wird, muss Reifs Typologie ein pazifistischer und ein szientistischer Exotismus hinzugefügt werden. Dem pazifistischen Exotismus liegt das Bedürfnis zugrunde, den Kriegswirren des eigenen Landes das friedliche Idealbild einer exotisierten anderen Weltgegend entgegenzusetzen (vgl. Kapitel 3 zu Goethes *West-östlichem Divan*). Im szientistischen Exotismus indessen verbinden sich Fernweh und wissenschaftliches Interesse an einem fremden Kontinent (vgl. Kapitel 4 zu Alexander von Humboldts *Ansichten der Natur*).

Wie Brie weist auch Reif eine breite Kenntnis der exotistischen Literatur auf, wobei es ihm gelingt, Bries Schwerpunktsetzung in zwei Richtungen zu erweitern: So widerspricht er Brie zum einen darin, dass es insbesondere die Romantik sei, in der eine exotistische Geisteshaltung wirksam werden konnte, und zeigt stattdessen, wie nachhaltig der Exotismus Einzug gehalten hat in die Literatur der ersten Dekaden des zwanzigsten Jahrhunderts. Zwar nimmt Reif auch die französische und britische Literatur in den Blick, im Mittelpunkt der Studie steht jedoch die Untersuchung deutscher und deutschsprachiger Texte. Somit kann Reifs Studie Bries These entkräften, wonach im deutschsprachigen Raum in nur geringem Ausmaß eine literarische Auseinandersetzung mit dem Exotismus stattgefunden habe.

Allerdings bemüht sich Reif ebenfalls nicht um eine eingehendere Lektüre seines Korpus: Wie Brie interessieren ihn hauptsächlich die Menge der Texte und ihre Inhalte; nur am Rande erwähnt er rhetorische, gattungsbezogene und erzähltechnische Aspekte, andere formalästhetische Fragestellungen, geschweige denn poetologische Beobachtungen, rücken völlig in den Hintergrund. Dass Reif keine medienreflexiven Überlegungen anstellt, ist bei einer Studie aus den frühen 1970er Jahren zu erwarten – gleichwohl gibt er mit seiner Beobachtung, es gehe der „exotistischen Dichtung um [eine] möglichst intensive Vergegenwärtigung von Wunschräumen“,[153] der heutigen Exotismusforschung Anlass, dies zu tun. Mit just diesem Ziel, die medialen Qualitäten des literarischen Exotismus zu berücksichtigen, tritt die vorliegende Studie an.

Die literaturwissenschaftliche Exotismusforschung, die auf Bries und Reifs Standardwerke folgt und die hier nur in Ausschnitten referiert werden soll, entwickelt kaum noch eigene Definitionen, weil grundsätzliche Einigkeit darin besteht, dass sich im Exotismus eine eskapistische und dabei immer auch selbstreflexiv-kulturkritische Sehnsucht nach zumeist fernen, als das fremde Andere der westeuropäischen Zivilisation wahrgenommenen Regionen ausdrückt. Wiederholt wird auf seine sensorische Dimension, auf die Versprechen von „Sinnenglück und See-

153 Reif, S. 14.

lenfrieden“, auf den „stark sensuellen Reiz“[154] des Exotischen und das Ausleben einer „nicht-unterdrückte[n] Lust aller Sinne“ hingewiesen.[155] Definitorische Nuancierungen nimmt die jüngere Forschung lediglich insofern vor, als man fortan stärker auf den Begriff als „travelling concept“ und seine Verwendung in ganz unterschiedlichen Kontexten aufmerksam macht.[156] Außerdem werden wiederholt seine ambivalenten Strukturen betont, wenn etwa die Rede davon ist, dass das exotisch Andere „anders bleiben [soll], um als Projektionsfläche der Wünsche nach vollkommener, unsublimierter Existenz Bestand zu haben. Zugleich soll das Andere zum Eigenen werden“,[157] oder es wird hervorgehoben, dass es sich beim Exotismus um eine „zwischen positiver und negativer Stereotypisierung und zwischen Selbstkritik und Rassismus schwankende Faszination für das (außereuropäisch) Fremde“ handele.[158]

Zu kontroversen Diskussionen führt allerdings die zeitliche Einordnung des Exotismus und die Frage danach, in welchen Epochen er besondere Konjunktur erfährt. Wie gesehen, reserviert Brie den Exotismus für die französische und britische Romantik, Reif dagegen zeigt, dass der Exotismus gleichermaßen Einfluss ausgeübt hat auf die deutschsprachige Literatur im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts. Mitnichten haben die Debatten in diese Richtung abgenommen, im Gegenteil: Es wird vom Exotismus im Mittelalter und der frühen Neuzeit gesprochen,[159] sodann finden sich Studien, die alle Epochen bis zur Gegenwart und ihre

154 Thomas Koebner und Gerhart Pickerodt: Der europäische Blick auf die andere Welt. Ein Vorwort. In: Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Hg. von Thomas Koebner und Gerhart Pickerodt. Frankfurt a. M. 1987, S. 7–10, hier S. 7.

155 Koebner und Pickerodt, Der europäische Blick auf die andere Welt, S. 7. Vgl. hierzu auch: Forsdick, Sight, Sound, and Synaesthesia, S. 231; Zimmer, S. 296; Gosetti-Ferencei, S. 5.

156 Charles Forsdick: Travelling Concepts. Postcolonial Approaches to Exoticism. In: Paragraph 24 (2001), H. 3, S. 12–29.

157 Koebner und Pickerodt, Der europäische Blick auf die andere Welt, S. 7.

158 Nicola Gess: Exotismus/Primitivismus. In: Handbuch Postkolonialismus und Literatur. Hg. von Dirk Göttsche, Axel Dunker und Gabriele Dürbeck. Stuttgart 2017, S. 145–149, hier S. 145. Vgl. hierzu auch: Alexander Honold: Exotismus. In: Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie. Hg. von Ansgar Nünning. Stuttgart und Weimar 2004, S. 167.

159 Vgl. hierzu exemplarisch: Cornelia Kleinlogel: Exotik – Erotik. Zur Geschichte des Türkenbildes in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit (1453–1800). Frankfurt a. M. et al. 1989; Horst Ohde: Inszenierung des Fremden. Lohensteins Türkendrama *Ibrahim Sultan* und die Barock-Archive des Exotismus. In: Interkulturalität und Nationalkultur in der deutschsprachigen Literatur. Hg. von Maja Razboynikova-Frateva und Hans-Gerd Winter. Dresden 2006, S. 301–319; Benjamin Schmidt: Inventing Exoticism. Geography, Globalism, and Europe’s Early Modern World. Philadelphia 2015. (Ein ausführlicher Überblick über weitere Forschungsliteratur zu diesem Feld findet sich im Anhang der vorliegenden Studie.)

exotistischen Tendenzen abdecken.[160] Während einzelne Arbeiten darum bemüht sind, den Exotismus genau zu datieren und enge Zeitrahmen seiner Geltung abzustecken,[161] plädiert Ulla Link-Heer dafür, sich nicht auf eine strikte Begrenzung festzulegen und erst recht keinen Ursprungstext des Exotismus ausfindig machen zu wollen:

> So wenig, wie sich ein Urtext Marco Polos stillegen oder anhalten läßt, so wenig läßt sich ein exotischer Ursprungs- oder Anfangstext dingfest machen. Wer immer einem solchen Gründungsmonument des Exotismus auf der Spur zu sein glaubt, fetischisiert einen Beginn, der keinem einzelnen Text inhärent sein kann, sondern das Ergebnis einer Relation von Texten und interessengeleiteten Perspektiven auf Texte ist.[162]

Nicola Gess schlägt in ihrem Artikel *Exotismus/Primitivismus* im *Handbuch Postkolonialismus und Literatur* vor, die Hochphase des westeuropäischen Exotismus um 1900 anzusiedeln, betont aber auch, dass er „doch über eine *longue durée* [verfügt], insofern er spätestens seit dem achtzehnten Jahrhundert – man denke etwa an den Topos des ‚edlen Wilden' […] oder auch an Goethes ‚imaginativen Orientalismus' […] – zu beobachten ist."[163] Dieser Einschätzung folgt meine Un-

160 Vgl. hierzu exemplarisch: Éva Tökei: Exotismus und Politik im Vormärz. In: Anastasius Grün und die politische Dichtung Österreichs in der Zeit des Vormärz. Hg. von Anton Janko und Anton Schwob. München 1995, S. 193 – 203; Russell A. Berman: Nachbeben der Exotik. Vom Schlafzimmer Effi Briests zur Studierstube von W.E.B. DuBois. Die Lehr- und Wanderjahre deutscher Kolonialphantasien. In: Literaturen 6 (2002), S. 21 – 25; Dieter Burdorf (Hg.): Die eigene und die fremde Kultur. Exotismus und Tradition bei Durs Grünbein und Raoul Schrott. Tagung der Evangelischen Akademie Iserlohn im Institut für Kirche und Gesellschaft der EKvW, 28.–29. Mai 2003. Iserlohn 2004; Schwarz: Robert Müllers *Tropen*; Mihaela Zaharia: Exotische Weltbilder in der deutschsprachigen Literatur von Max Dauthendey bis Ingeborg Bachmann. Hamburg 2009; Roland Borgards: Tiger, Affe, Papagei. Exotische Tiere in den frühen Dramen August von Kotzebues. In: Von Kotzebue bis Fleming. Literatur-, Kultur- und Sprachkontakt im Baltikum. Hg. von Mari Tarvas. Würzburg 2012, S. 31 – 55; Barbara Beßlich: Traditionsverhalten, Exotismus und Ausnahmezustand in Christian Krachts *Imperium* (2012). In: Ausnahmezustände in der Gegenwartsliteratur nach 9/11. Hg. von Cristina Fossaluzza und Anne Kraume. Würzburg 2017, S. 19 – 33; Susanne Lorenz: Ausgezeichnet – gezeichnet. Neue Formen des Exotismus in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur. Berlin 2018. (Ein ausführlicher Überblick über weitere Forschungsliteratur zu diesem Feld findet sich im Anhang der vorliegenden Studie.)

161 Volker Zenk spricht in seiner Studie *Innere Forschungsreisen* von einer klar eingrenzbaren „exotistischen Ära", die im deutschen Sprachraum auf den Zeitraum von 1910 bis 1925 zu datieren sei. Vgl. Volker Zenk: Innere Forschungsreisen. Literarischer Exotismus in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Oldenburg 2003, S. 15, 18 – 20.

162 Ulla Link-Heer: Exotismus und Métissage. Gilberto Freyre liest Camões. In: Tropische Tropen. Exotismus. Hg. von Nana Badenberg et al. Essen 1995 (kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie 32/33), S. 45 – 52, hier S. 46.

163 Gess, Exotismus/Primitivismus, S. 147.

tersuchung wie oben ausgeführt deshalb, weil in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in der Tat eine diskursive Konstellation vorliegt, die für den Exotismus in entscheidender Weise prägend ist.

Ebenfalls für Diskussionen gesorgt hat die Frage, wie sich das Verhältnis von Exotismus zu Diskursen wie dem Ozeanismus, Afrikanismus oder Orientalismus und Primitivismus gestaltet.[164] Nicola Gess konstatiert, dass sich Ozeanismus, Afrikanismus und Orientalismus als „Spielarten des Exotismus“[165] bezeichnen ließen. Unterschiede zwischen diesen Diskursen bestünden lediglich in der Ausbildung je eigener Stereotype, die beispielsweise die Differenz von Natur und Kultur beträfen. Während Afrika im exotistischen Denken Europas als kulturferner Kontinent, als ursprüngliche Natur imaginiert werde, erscheint der Orient laut Michael Hofmann zumeist als Wiege der Zivilisation.[166] Im Anschluss an Andrea Polascheggs Studie *Der andere Orientalismus* ist das Verhältnis von Exotismus und Orientalismus im Hinblick auf den deutschen Orientdiskurs um 1800 allerdings als ein komplizierteres zu bewerten. Zwar teilt Polaschegg die Beobachtung, wonach eine Strukturanalogie zwischen Natur/Kultur und Afrika/Orient besteht, ob sich der Orientalismus jedoch als Unterkategorie des Exotismus bestimmen lasse, bezweifelt sie, weil entgegen der Annahme von Edward Saids einflussreicher Orientalismus-Theorie nicht jeder westliche Orientbezug um 1800 einherginge mit einer exotisierenden Alterisierung.[167] Diese Einschätzung übernimmt die vorliegende Untersuchung und zeigt am Beispiel von Goethes *West-östlichem Divan* (vgl. Kapitel 3), inwiefern das Orientbild von Goethes Gedichtzyklus zwischen zwei antagonistischen Vorstellungen schwankt, innerhalb derer der Orient mal zur sinnlichen Gegenwelt des Westens stilisiert, mal als eine dem Okzident ähnliche Region entworfen wird.

Auch der Primitivismus kann nicht als exklusiv exotistischer Diskurs bewertet werden, wenngleich es einige Schnittmengen gibt, die insbesondere im ausgeprägten Interesse beider Strömungen an außergewöhnlichen sensorischen Reizen fremder Kontinente bestehen.[168] Unter Verweis auf ihre eigene Monografie listet Nicola Gess in ihrem genannten Handbuchartikel vier Unterschiede zwischen Pri-

---

164 Vgl. Forsdick, Travelling Concepts, S. 15.

165 Gess, Exotismus/Primitivismus, S. 147.

166 Vgl. Michael Hofmann: Einführung. Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart. Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. In: Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart. Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Hg. von Michael Hofmann und Rita Morrien. Amsterdam und New York 2012, S. 7–20, hier S. 9.

167 Vgl. Polaschegg, Der andere Orientalismus, S. 142.

168 Vgl. hierzu die beiden Kapitel zu Humboldts *Ansichten der Natur* (Kapitel 4) und Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (Kapitel 8) in der vorliegenden Studie.

mitivismus und Exotismus auf: Erstens handele es sich beim Exotismus um eine auf die räumliche oder zeitliche Ferne gerichtete Sehnsucht, während der Primitivismus auch das Primitive im europäischen Kontext verorte, wie anhand problematischer Gleichsetzungen von ‚Primitiven', Kindern oder Geisteskranken und ihren vermeintlich alogischen Denk- und Verhaltensweisen etwa in Freuds Psychoanalyse deutlich wird. Dies bringe es mit sich, dass die eigene, d. h. europäische Identifikation mit dem Fremden im Primitivismus deutlich stärker im Vordergrund stehe als im Exotismus, da sich Letzterer vielmehr für Oberflächenphänomene und Dekoration begeistere und Momente der Anverwandlung an ein Fremdes und Anderes nur selten eine Rolle spielten. Zweitens weise der Primitivismus eine deutlich stärkere Tendenz zur ambivalenten oder negativen Einordnung des Fremden auf. Verheiße der Exotismus häufig eine „Welt der süßen Verführung", neige der Primitivismus auch dazu, „das Bild eines rauen, widerlogischen, triebgesteuerten Daseins" zu zeichnen.[169] Drittens befasse sich der literarische Primitivismus wesentlich intensiver mit Denkvorgängen und Sprachlogiken, was zu experimentelleren Textverfahren als im literarischen Exotismus führe. Als vierten Punkt benennt Gess die Abgrenzungsversuche primitivistischer Autoren vom Exotismus. So diffamiert der Kunsthistoriker und Schriftsteller Carl Einstein den Exotismus in seiner Schrift *Afrikanische Plastik* (1921) als „oft unproduktive Romantik"[170] und verfolgt damit eine kritische Stoßrichtung des Primitivismus, die „das Oberflächliche, das Ästhetizistische, das Süßliche, das Romantische"[171] des Exotismus ablehnt und sich stattdessen auf die Suche begibt nach anderen, stärker verstörenden Impulsen, wie sie von Friedrich Nietzsches xenologischer Konzeption des Barbaren ausgehen.[172]

Heftig umstritten ist in der Forschung schließlich die Frage, in welchem Verhältnis Exotismus und Kolonialismus zueinander stehen.[173] Maßgeblicher Bezugspunkt dieses Disputs ist Edward Saids vielbeachtete Studie *Orientalism* (1978). Darin befasst sich Said mit dem exotisierenden Bild, das sich der ‚Westen' vom ‚Osten' mache. Seinen Ausführungen legt Said drei Konzepte zugrunde: Diskurs, Alterität und Macht. Demnach lässt sich der Orientalismus als ein europäischer Diskurs verstehen, dessen Wurzeln in der Antike liegen und der sich in der nachaufklärerischen Zeit „politically, sociologically, militarily, ideologically, scientifically, and

169 Gess, Exotismus/Primitivismus, S. 148.
170 Carl Einstein: Afrikanische Plastik. In: ders.: Werke. Berliner Ausgabe. Bd. 2: 1919 – 1928. Berlin 1996, S. 61 – 145, hier S. 61.
171 Gess, Exotismus/Primitivismus, S. 148.
172 Vgl. Gess, Exotismus/Primitivismus, S. 148.
173 Vgl. Forsdick, Travelling Concepts, S. 22.

imaginatively“[174] verfestigen konnte. Dieser Diskurs habe den Orient nicht nur vereinnahmt, sondern geradezu erst erschaffen und reglementiere wesentlich das westliche Denken und Handeln in Bezug auf den Osten.[175] Innerhalb des Orientalismus zirkuliere „a complex array of ‚Oriental‘ ideas (Oriental despotism, Oriental splendor, cruelty, sensuality)“,[176] welche dazu beitrügen, den Orient als exotisierte Kontrastfolie Europas zu konstruieren, sodass er als das Andere des Westens, als „its contrasting image, idea, personality, experience“[177] erscheine. Ziel der beständigen Alterisierung des Orients sei es, Europa als globale Hegemonie zu etablieren und letztlich seinen imperialen und kolonialen Zugriff nicht nur auf den Orient, sondern auf sämtliche Erdteile zu legitimieren. Getragen ist der Orientalismus nach Said folglich von

> the idea of European identity as a superior one in comparison with all the non-European peoples and cultures. There is in addition the hegemony of European ideas about the Orient, themselves reiterating European superiority over Oriental backwardness, usually overriding the possibility that a more independent, or more skeptical, thinker might have had different views on the matter.
> In a quite constant way, Orientalism depends for its strategy on this flexible *positional* superiority, which puts the Westerner in a whole series of possible relationships with the Orient without ever losing him the relative upper hand.[178]

Said wurde für seine Ausführungen über die Funktionsweisen des orientalistischen Diskurses gleichermaßen gefeiert und kritisiert. Ein wesentliches Paradigma, das sich im Zuge der Said-Rezeption fortschreiben konnte, war es, den Exotismus als genuine Ideologie des europäischen Kolonialismus zu entlarven, wie es in Mary Louise Pratts Monografie *Imperial Eyes, Travel Writing and Transculturation* der Fall ist.[179]

Eine rezente Untersuchung Michaela Holdenrieds allerdings richtet sich gegen zu voreilige Kurzschlüsse, indem sie darauf verweist, inwiefern in der Literaturwissenschaft seit der Jahrtausendwende Forschungsansätze entwickelt wurden, welche die „Parameter Exotismus, Orientalismus und Kolonialismus […] in einer immer neu auszulotenden Relation zueinander“[180] betrachten, und man nicht

---

174 Edward W. Said: Orientalism. London et al. 1995, S. 3.
175 Vgl. Said, Orientalism, S. 3.
176 Said, Orientalism, S. 4.
177 Said, Orientalism, S. 2.
178 Said, Orientalism, S. 7.
179 Vgl. Mary Louise Pratt: Imperial Eyes, Travel Writing and Transculturation. New York und London 1992.
180 Michaela Holdenried: Das alte Japan und die europäische Moderne. Versuche über den Exotismus (Bernhard Kellermann, Hugo von Hofmannsthal). In: „Schöpferische Restauration“. Tradi-

pauschal von der Annahme ausgehen könne, eine exotisierende Perspektive leiste grundsätzlich einer kolonialistischen Wahrnehmung fremder Weltgegenden Vorschub. So verbirgt sich, wie Holdenried im Anschluss an Axel Dunkers Arbeit *Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts*[181] festhält, unter einer exotistischen Oberfläche eines literarischen Textes gelegentlich eine antikoloniale Stoßrichtung.[182] Exotistische Texte könnten überdies derart ambivalent angelegt sein, dass sie sich einer vereindeutigenden Lektüre entzögen und sich nicht auf eine kolonialistische Positionierung festlegen ließen.[183] Überhaupt tritt der Exotismus nicht automatisch als Verbündeter des Kolonialismus in Erscheinung. In der Reiseliteratur etwa geben wiederholt exotistische Schwärmereien für die Südsee oder andere Weltgegenden den Autoren Anlass dazu, die massive Zerstörung und Ausbeutung der bereisten Gegenden zu beanstanden und europäische Länder als rücksichtslose Kolonialmächte zu verurteilen.[184]

In eine ähnliche Richtung weisen Thomas Pekars Ausführungen über den Japonismus, die auch Holdenried zitiert, wonach dieser Diskurs zu vielschichtig sei,

tionsverhalten in der Literatur der Klassischen Moderne. Hg. von Barbara Beßlich und Dieter Martin. Würzburg 2014, S. 87–103, hier S. 87.

181 Axel Dunker: Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts. München 2008.

182 Als Beispiel nennt Holdenried Axel Dunkers Analyse von Raabes *Der Stopfkuchen.* Vgl. Holdenried, Das alte Japan und die europäische Moderne, S. 87.

183 Hier nennt Holdenried Robert Müllers expressionistischen Roman *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs* (1915). Vgl. Holdenried, Das alte Japan und die europäische Moderne, S. 87.

184 Chamisso beispielsweise schreibt in seiner *Reise um die Welt:* „Ich habe es immer bedauert und muß hier mein Bedauern wiederholt ausdrücken, daß nicht eine guter Genius einmal einen Maler, einen zum Künstler Berufenen, nicht nur so einen Zeichner von Profession, auf diese Inseln geführt. – Es wird nun schon zu spät. Auf O-Taheiti, auf O-Waihi verhüllen Missionshemden die schönen Leiber, alles Kunstspiel verstummt, und der Tabu des Sabbats senkt sich still und traurig über die Kinder der Freude." (Adelbert von Chamisso: Reise um die Welt mit der Romanzoffischen Entdeckungs-Expedition 1815–1818 auf der Brigg Rurig, Kapitän Otto v. Kotzebue. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd. II. München 1975, S. 7–506, hier S. 137 f.). Diese Passage ist für machtkritische Analysen insofern interessant, als Chamisso zwar den Kolonialismus angreift, weil dieser die exotische Südsee-Idylle zerstöre, welche sich auch in außerordentlicher Weise als Sujet der Malerei eigne. Dennoch gibt Chamisso mitnichten eine europäisch-hegemoniale Sichtweise auf, wie die infantilisierende Bezeichnung der Inselbewohnerinnen und Inselbewohner als „Kinder" zeigt. Hier rekurriert Chamisso auf den auf Montaigne zurückgehenden anthropologischen Topos der unterschiedlichen Lebensalter, wonach ‚Naturvölker' das Kindheitsstadium der Menschheit repräsentierten, die europäische Zivilisation indessen für das Erwachsenenalter stehe (vgl. Dürbeck, Stereotype Paradiese, S. 89 f.). Vgl. hierzu auch: Holdenried über Segalens exotistische Ablehnung des Kolonialismus: Holdenried, Das alte Japan und die europäische Moderne, S. 89.

um ihn auf einen rein kolonialistischen Gehalt zu reduzieren: „Begriffe wie Exotismus oder eben auch Orientalismus (im Sinne Saids)“ könne man nicht „ausschließlich negativ definier[en], sei es als irrational, sei es als imperial“. Erst recht sei es unangemessen, den Exotismus und Orientalismus „dann als die westliche Wahrnehmungsweise schlechthin [zu] verabsolutier[en]“:

> Der Japan-Diskurs wäre [...] nicht als monolithischer Block zu behandeln, dessen vermutete Einheitlichkeit mit Labeln [...] zu versehen wäre, sondern demgegenüber wären vielmehr die Sprünge, Widersprüche, Leerstellen, Ungereimtheiten, Nicht-Einheitlichkeiten, Negativitäten wie aber auch Positivitäten dieses Diskurses sichtbar zu machen.[185]

Den Exotismus nicht als genuin europäischen Diskurs eines kolonialen Zeitalters zu verallgemeinern heißt gleichfalls, zweierlei zu berücksichtigen: Erstens betreibt Japan Pekar zufolge stets auch „Selbstexotisierung“, eine Form der eigenen Inszenierung also, die in den Japonismus im Sinne einer „beidseitigen Kulturinszenierung“[186] mit eingeflossen sei; zweitens ist auf inversive Exotismen aufmerksam zu machen, stellt doch die exotisierende Alterisierung fremder Weltteile mitnichten eine ausschließlich europäische Diskursstrategie dar, sondern findet sich in ähnlicher Weise zum Beispiel in China oder Japan, wenn es um Repräsentationen Europas geht.[187]

Zu klären bleibt schließlich, was mit „Positivitäten“ des Exotismus gemeint ist, von denen Pekar spricht. Er verweist damit auf das hohe Maß an ästhetischer Produktivität des europäischen Exotismus und führt aus:

> Positive Leistungen z. B. bei der Entdeckung neuer Erfahrungsräume neuer künstlerischer Motive oder der Entwicklung neuer Kunstformen, so verzerrt in ihnen auch die andere ‚exotische‘ bzw. ‚exotisch gemachte‘/‚exotisierte‘ Kultur in den Blick kommen mag. Unter ‚Exotismus‘ wären, so positiv gewendet, bewußt eingesetzte ‚künstlerische‘ Verfahren zu verstehen, um etwas ‚exotisch‘/fremdartig zu machen, z. B. durch Farbgebung, Motiv- und Wortwahl. Damit wäre Exotismus in erster Linie „als ein Mittel zur Neubelebung des westlichen Denkens“

185 Thomas Pekar: Der Japan-Diskurs im westlichen Kulturkontext (1860 – 1920). Reiseberichte – Literatur – Kunst. München 2003, S. 78. Vgl. hierzu auch: Holdenried, Das alte Japan und die europäische Moderne, S. 88.
186 Holdenried, Das alte Japan und die europäische Moderne, S. 88.
187 Vgl. hierzu folgende bereits oben genannte Studien: Forsdick, Travelling Concepts; Frühauf, Sehnsüchte unter sich; Morton, The Alien Within; Zimmer, Selective Outlooks on the World. Beliebt ist überdies das europäische Spiel mit einer Form des inversen Exotismus, das in besonders prominenter Form von Montesquieu in seinen zuvor erwähnten *Lettres persanes* (1721) durchexerziert wurde.

> und der westlichen Kunst anzusehen, wie dies einmal Ernest Fenollosa (1853–1908), der amerikanische Förderer japanischer Kunst, gesagt hat.[188]

Der Exotismus erweist sich entsprechend als äußerst heterogener Diskurs.[189] Weder kann er auf eine spezifische Epoche festgelegt oder als genuin europäisches Phänomen definiert werden noch ist es möglich, ihn ausschließlich auf seine Defizite zu reduzieren, bei denen nichts weiter als seine Allianzen mit kolonialen Ideologien Berücksichtigung finden.

Für die vorliegende Arbeit ist es deshalb unerlässlich, von einer bestimmten Ausprägung des Exotismus zu sprechen, um Pauschalisierungen zu vermeiden. Wenn hier von Exotismus die Rede ist, beziehe ich mich – das wurde mehrfach ausgeführt – auf den Exotismus westeuropäischer Provenienz vom ausgehenden achtzehnten Jahrhundert bis zu seiner Hochphase zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Ob er als kolonial motivierter Diskurs einzustufen ist, kann nur kontextbezogen an den jeweiligen literarischen Beispielen entschieden werden, weil literarische Texte – auch das ist bereits mehrfach angeklungen – einen ganz unterschiedlichen, durchaus ambivalenten Umgang mit diesem Diskurs pflegen. Ohnehin steht aber die Frage nach der kolonialen Dimension des westeuropäischen Exotismus des beleuchteten Zeitrahmens nicht im Zentrum der Studie. Machtbezogene Aspekte wurden im Zuge der Rezeption von Edward Saids *Orientalism* und der Postcolonial Studies insgesamt schon ausführlich von der Forschung diskutiert, sodass hier keine neuen Ergebnisse zu erwarten sind.[190]

Wofür sich die Studie interessiert, ist vielmehr eine andere Frage, nämlich diejenige nach den Schreibweisen, die sich im Zuge der aisthetischen Ausrichtung des Exotismus ergeben haben. Dies erfordert einen methodischen Zugriff auf die zu untersuchenden Texte, der lange Zeit und insbesondere von der angloamerikanischen und der kulturwissenschaftlichen Postkolonialismusforschung in zu geringem Umfang betrieben wurde, einen Zugriff, der auch die literarischen Texte und

188 Pekar, Der Japan-Diskurs im westlichen Kulturkontext, S. 132 f.

189 Vgl. hierzu auch: Forsdick, Travelling Concepts, S. 24.

190 Vgl. hierzu exemplarisch die folgenden Studien, die sich seit den 1980er Jahren im Zuge der Orientalismus-Forschung mit derartigen Machtfragen befasst haben: Aziz Al-Azmeh: Islamic Studies and the European Imagination. In: Islamic Culture 61 (1987), H. 1, S. 1–27; Maxime Rodinson: Europe and the Mystique of Islam. Aus dem Französischen von Roger Veinus. Washington 1987; Gayatri Chakravorty Spivak: In Other Worlds. Essays in Cultural Politics. London und New York 1987; Homi K. Bhabha: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism. In: Literature, Politics & Theory. Hg. von Francis Baker et al. London und New York 1983, S. 190–205; Homi K. Bhabha: The Location of Culture. London und New York 1995; Sibylle Bauriedl: Konstruktionen des Orients in Deutschland. Berlin 1996; Nina Berman: Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900. Stuttgart 1997.

ihre ästhetischen Eigengesetzlichkeiten ernst nimmt. Gerade der Postkolonialismusforschung, die sich intensiv mit Machtfragen im Hinblick auf Phänomene wie den Exotismus auseinandergesetzt hat, waren diskurstheoretische Beobachtungen im Umfeld der Texte so wichtig, dass die poetische Dimension von Literatur häufig übergangen wurde, obwohl auch literarische Verfahrensweisen maßgeblich zum Verständnis des Exotismus beitragen.[191] Erst in den vergangenen zwei Dekaden haben Studien, die sich Formen des literarischen Exotismus widmen, verstärkt eine Arbeit am Text betrieben, denn die „Textzentrierung", so Holdenried zu den methodischen Vorüberlegungen ihrer Monografie *Künstliche Horizonte*, „ist Conditio sine qua non der Literaturwissenschaft" auch dort, wo es darum geht, den vielfältigen Beziehungen zwischen Text und Kontext nachzuspüren.[192] In diese jüngere methodische Tradition der literaturwissenschaftlichen Exotismusforschung reiht sich die vorliegende Studie ein, wird allerdings eine Neujustierung vornehmen, indem sie stärker als andere Arbeiten aus dem Feld die Medialität der Texte untersucht. Dieser Fokus ist deshalb geboten, weil die Auseinandersetzung mit der sinnlichen Dimension des Exotismus die Texte dazu verleitet, in hohem Maße ihre Beschaffenheit als literarische Texte zu reflektieren, und sie fragen lässt, über welche Mittel das Medium Schrift verfügt, die intensiven Reize des Exotischen den Leserinnen und Lesern zu vergegenwärtigen.

Die ohnehin rar gesäten Arbeiten, die nach Friedrich Bries Studie zur aisthetischen Ästhetik des Exotismus vorgelegt wurden, haben diesen Aspekt bislang nicht berücksichtigt. Zwar weist die Forschung wiederholt auf die Sinnlichkeit des Orients oder anderer exotisierter Weltgegenden hin, dies geschieht aber meistens nur am Rande und zeitigt auch keine methodischen Konsequenzen für die Textlektüren.[193] Umgekehrt gibt es eine Vielzahl an Studien, die sich mit dem Zusammenhang von Sinnlichkeit und Literatur beschäftigen, die sich aber nicht für den Exotismus interessieren und stattdessen andere Aspekte der sensorischen Wahrnehmung in den Vordergrund rücken wie etwa das Verhältnis von Sinnesphysiologie und Literatur, Sinnesdiskurse in verschiedenen Epochen, einzelne Sinne in der Literatur, Literatur und Medialität usw. Diese Arbeiten werden im Folgenden dann herangezogen, wenn es

---

191 Vgl. hierzu besonders repräsentativ das Vorgehen von Said: Said, Orientalism; Edward W. Said: Culture and Imperialism. New York 1993.

192 Michaela Holdenried: Künstliche Horizonte. Alterität in literarischen Repräsentationen Südamerikas. Berlin 2004, S. 15 f. Vgl. hierzu exemplarisch auch die Monografien von Dürbeck, Stereotype Paradiese; Dirk Göttsche: Remembering Africa. The Rediscovery of Colonialism in Contemporary German Literature. Martlesham 2013 und der Aufsatz von Uerlings, Kolonialer Diskurs und deutsche Literatur.

193 Vgl. hierzu exemplarisch: Koebner und Pickerodt, Der europäische Blick auf die andere Welt, S. 7; Zimmer, S. 296; Gosetti-Ferencei, S. 5.

in den einzelnen Kapiteln um die Rekonstruktion spezifischer historischer Kontexte im Hinblick auf die aisthetische Ausrichtung des Exotismus geht.[194]

In nur vier Publikationen jüngeren Datums wird die sinnliche Dimension des Exotismus als zentrale Analysekategorie gewählt: in Charles Forsdicks Aufsatz *Sight, Sound, and Synaesthesia. Reading the Senses in Victor Segalen* von 2001, Anna Ficherts Monografie *‚Orientalische Sinnlichkeit' und ornamentale Abstraktion. Flaubert und die Dichter um 1900* von 2010, Rüdiger Görners Kapitel „Sinnliche Erfahrungen von Fremdheit (I). Das ‚Orientalische' in der Wahrnehmung deutschsprachiger Dichter: Hugo von Hofmannsthal" und „Sinnliche Erfahrungen von Fremdheit (II). Das ‚Indische' in der Wahrnehmung deutschsprachiger Dichter. Goethe, Hesse, Thomas Manns [sic!], Josef Winkler" in der 2014 erschienenen Monografie *Das parfümierte Wort. Die fünf Sinne in literarischer Theorie und Praxis. Die Salzburger Vorlesungen I* sowie in Stephan Zandts Aufsatz *Neue Horizonte des Geschmacks. Exotische Genussmittel und sinnliche Aufklärung bei Georg Forster*

194 Vgl. zur literatur- und kulturwissenschaftlichen Sinnesforschung allgemein die folgenden exemplarischen Arbeiten: Peter Utz: Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit. München 1990; Georg Braungart: Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne. Berlin 1995; Bernhard Jahn: Das Hörbarwerden des unerhörten Ereignisses. Sinne, Künste und Medien in Goethes *Novelle.* In: Euphorion 95 (2001), S. 17–37; Laak; Ralf Hertel: Making Sense. Sense Perception in the British Novel of the 1980s and 1990s. Amsterdam und New York 2005; David Howes (Hg.): Empires of the Senses. The Sensual Culture Reader. Oxford und New York 2005; Peter Klotz und Christine Lubkoll (Hg.): Beschreibend wahrnehmen – wahrnehmend beschreiben. Sprachliche und ästhetische Aspekte kognitiver Prozesse. Freiburg i.Br. et al. 2005; Jutta Müller-Tamm: Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne. Freiburg 2005; Jutta Müller-Tamm: Das Vikariat der Sinne. Zum Argument der Synästhesie in Physiologie und Ästhetik des 19. Jahrhunderts. In: Ästhetik von unten. Empirie und ästhetisches Wissen. Hg. von Marie Guthmüller und Wolfgang Klein. Tübingen et al. 2006, S. 289–307; Sabine Schneider: Sehen in subjektiver Hinsicht? Goethes aporetisches Projekt einer ‚Kritik der Sinne' und seine Interferenzen zur Romantik. In: Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur. Hg. von Helmut Pfotenhauer und Sabine Schneider. Würzburg 2006, S. 37–52; Natalie Binczek: Kontakt. Der Tastsinn in Texten der Aufklärung. Tübingen 2007; Oliver Jahraus, Marcel Schellong und Simone Hirmer (Hg.): Beobachten mit allen Sinnen. Grenzverwischungen, Formkatastrophen und emotionale Driften. Eine Festschrift für Bernd Scheffer. Frankfurt a. M. et al. 2008; William A. Cohen: Embodied. Victorian Literature and the Senses. Minneapolis 2009; Britta Herrmann (Hg.): Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne. Berlin 2015; Claudia Öhlschläger: Schärfung der Sinne. Josef Winklers Mikroästhetik im Kontext kleiner Prosaformen der Moderne. In: Inter- und transmediale Ästhetik bei Josef Winkler. Hg. von Anke Bosse, Christina Glinik und Elmar Lenhart. Stuttgart 2022, S. 33–46. (Ein ausführlicher Überblick über weitere Forschungsliteratur zu diesem Feld findet sich im Anhang der vorliegenden Studie.)

(2017).[195] Während Forsdicks Aufsatz diskursgeschichtlich ausgerichtet ist und deshalb keine präzisen Lektüren vornimmt, sondern verschiedene Sinnestheorien aus Medizin, Ästhetik, Anthropologie und Ethnologie zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts in Bezug auf ihren Einfluss auf Segalens Exotismuskonzeption und sein breiteres Werk studiert, spielen bei Fichert literarästhetische Überlegungen eine größere Rolle. Fichert konzentriert sich dabei allerdings ausschließlich auf eine spezifische Struktur der untersuchten Texte, die sie über die Ästhetik des Ornaments beschreibt. Diese Ästhetik des Ornaments ist für das Hofmannsthal-Kapitel der vorliegenden Studie relevant, trifft aber keinesfalls auf andere Schreibweisen des Exotismus zu. Rüdiger Görners Ausführungen über den Orientalismus bei Hugo von Hofmannsthal und das ‚Indische' bei Goethe, Hesse, Thomas Mann und Josef Winkler wiederum verfolgen nicht das Ziel einer detaillierten Analyse von Schreibweisen, sondern fragen vielmehr der Kürze der Kapitel entsprechend knapp und überblicksartig nach der Bedeutung des ‚Orientalischen' beziehungsweise des ‚Indischen' für exemplarisch ausgewählte Texte einzelner deutschsprachiger Autoren. Der Kulturwissenschaftler Stephan Zandt schließlich konzentriert sich auf die Bedeutung exotischer Geschmackserfahrungen in Georg Forsters reiseliterarischen Werken, beleuchtet dies vor dem Hintergrund von Debatten um Geschmacksbildung in der Aufklärung und wählt damit letztlich ein Sujet, das in der Exotismusforschung bislang kaum Beachtung gefunden hat. Dies mag nicht zuletzt an der zu Beginn dieser Einleitung zitierten Äußerung Victor Segalens liegen, wonach Geschmacks- und Tastsinn für den Exotismus unergiebig seien.[196]

Die Studie beschreitet also einen neuen Weg in der literaturwissenschaftlichen Exotismusforschung. Unter Rückgriff auf Friedrich Bries Theorie des Exotismus als eines Exotismus der Sinne und jüngere Methoden einer wieder stärker am Text ausgerichteten Exotismusforschung nimmt sie die aisthetische Dimension dieses Diskurses in den Blick, wird aber anders als bisherige Studien zum aisthetischen Exotismus eine Methode der dichten Textlektüre ins Zentrum der Untersuchung stellen, um den medialen und literarästhetischen Strategien auf den Grund zu gehen, welche die Texte im Umgang mit dem exotistischen Topos der Sinnesfülle entwickeln.

---

195 Forsdick, Sight, Sound, and Synaesthesiea; Anna Fichert: ‚Orientalische Sinnlichkeit' und ornamentale Abstraktion. Flaubert und die Dichter um 1900. Marburg 2010; Rüdiger Görner: Das parfümierte Wort. Die fünf Sinne in literarischer Theorie und Praxis. Die Salzburger Vorlesungen I. Freiburg i.Br. et al. 2014; Stephan Zandt: Neue Horizonte des Geschmacks. Exotische Genussmittel und sinnliche Aufklärung bei Georg Forster. In: Weltreisen. Aufzeichnen, aufheben, weitergeben. Forster, Humboldt, Chamisso. Hg. von Julian Drews et al. Göttingen 2017, S. 125–135. Der Aufsatz ist im Rahmen der Forschung zu folgender, oben bereits genannter Monografie entstanden: Zandt, Die Kultivierung des Geschmacks.

196 Vgl. Segalen, Essai sur l'Exotisme, S. 745.

1 Im Anfang war der Genuss. Zur Funktion der exotischen Rokokoidylle in Christoph Martin Wielands *Beyträgen zur Geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens. Aus den Archiven der Natur gezogen*

Die Geschichte der Wieland-Rezeption ist von starken Brüchen gekennzeichnet. Gilt Wieland im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert „neben und vielfach vor Goethe im nationalen und internationalen Bereich als ein erster Repräsentant der Literatur Deutschlands",[1] wird ihm im neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert nur eine marginale Bedeutung beigemessen. Erst seit Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts rückt Wieland wieder vermehrt ins Zentrum des literaturwissenschaftlichen Interesses.

Ab dem neunzehnten Jahrhundert gerät insbesondere Wielands Nähe zum Rokoko in Verruf, d. h. zu einer literarischen Strömung, die dem Vorbild des Lebens am Hof Ludwigs XV. folgend „zur Unterhaltung und Geselligkeit" einlädt, „das Amüsante, Spielerische und Leichte, […] de[n] Augenblicksgenuss[] oder erotische Tändeleien" befürwortet und zur „Frivolität und Oberflächlichkeit"[2] neigt. Dem Rokoko gilt es, die Einsicht in die „Nichtigkeit des Lebens" durch „Genuß und Vergnügen [zu] verschleiern", sich ins Angenehme zu flüchten und – vielmals unter Rückbezug auf Anakreon – das Leben als „eine ständige Kette von Freuden und Festen, als ein[en] immerwährende[n] Rausch"[3] zu gestalten.

Just diese Bejahung des Genusses wird vor allem durch die Romantik bis weit hinein ins neunzehnte Jahrhundert zur zentralen Zielschreibe der Kritik an Wieland, wobei ein wesentliches Signum dieser Kritik der Versuch ist, Wielands Schaffen als undeutsch zu diskreditieren und es mit dem Etikett des Fremdländischen zu versehen: Wie A.W. Schlegels Berliner *Vorlesungen über Schöne Litteratur und Kunst* (1801–1804) zeigen, bemängelt man seit der Romantik die vermeintlich zu starke Orientierung Wielands an der französischen Rokokodichtung. So heißt es bei Schlegel, Wieland habe in der „Nachahmung fremder Muster einen […] ver-

1 Ernst-August Meier: Die Ironie in Wielands Verserzählungen. Ein Beitrag zur Stilbestimmung der deutschen Rokokoliteratur. Hamburg 1970, S. 2 (unveröffentlichtes Manuskript).

2 Manfred Beetz: Von der galanten Poesie zur Rokokolyrik. Zur Umorientierung erotischer und anthropologischer Konzepte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Literatur und Kultur des Rokoko. Hg. von Matthias Luserke, Reiner Marx und Reiner Wild. Göttingen 2001, S. 33–61, hier S. 33.

3 Hans M. Wolff: Rousseau, Möser und der Kampf gegen das Rokoko. In: Monatshefte für Deutschen Unterricht 34 (1942), H. 3, S. 113–125, hier S. 114.

https://doi.org/10.1515/9783110755053-002

kehrte[n] Weg eingeschlagen",[4] indem er „die sinnliche Leidenschaft" als den „Mittelpunkt alles menschlichen Handelns"[5] darstelle. Schlegel bringt in seinen Vorlesungen die „sinnliche Leidenschaft" gegen den Begriff der Sittsamkeit in Stellung, was begriffshistorisch darauf schließen lässt, dass er mit dem Adjektiv „sinnlich" auf die Sinne als „*organ der (lust)empfindung und begierde*"[6] verweist; Erotik und Sinnesapparat sind hier also miteinander verknüpft.[7]

Noch ein halbes Jahrhundert später schlägt August Friedrich Christian Vilmars *Geschichte der deutschen National-Literatur* (1845) in dieselbe Kerbe, wenn an Wielands Texten die „französische Ueppigkeit", „Schlüpfrigkeit" und „Doktrin des Sinnenkitzels"[8] beanstandet wird. Dass diese Abwertung Züge der Exotisierung annimmt, tritt besonders deutlich in Vilmars Kritik am *Oberon* (1780) zutage, wo das Versepos mit der tropisch anmutenden Atmosphäre eines Treibhauses in Verbindung gebracht wird: „[E]s ist nicht der gesunde, kühle frische Atem des Maimorgens, der uns aus dem *Oberon* anweht, sondern die aromatisch-narkotische, drückend schwüle Luft des Treibhauses, die uns auf einen Augenblick anlockt, ja feßelt, der wir aber bald froh sind, entrinnen zu können […]."[9] In der jüngeren Forschung wird die Ablehnung, mit der man vor allem im neunzehnten Jahrhundert den Leitvorstellungen des Rokoko und damit auch Wielands als geradezu exotisch diskreditiertem Werk begegnet, als voreingenommene Perspektive beschrieben, die von einem Ideal des „deutschen Arbeitsethos" und „sittlichen Ernstes"[10] herrühre.

Die vorliegende Untersuchung soll den neueren Positionen der Literaturwissenschaft entsprechend einem weniger befangenen Blick auf Wieland folgen[11] und anhand der in Wielands *Beyträgen zur Geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens* (1770/1795) enthaltenen Erzählung *Koxkox und Kikequetzel, eine mexikanische Geschichte. Ein Beitrag zur Naturgeschichte des sittlichen Menschen* die poetische Produktivität herausstellen, mit welcher der Autor auf die Ästhetik des Rokoko rekurriert – ein bislang in der bestehenden Forschung zu den

4 August Wilhelm von Schlegel: A.W. Schlegels Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Dritter Teil (1803–1804): Geschichte der romantischen Litteratur. Heilbronn 1884, S. 80.

5 Schlegel, Vorlesungen, S. 82.

6 [S]innlich. In: DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bände in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971 (http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=sinnlich, letzter Zugriff: 18.07.2018).

7 Vgl. dazu auch das Kapitel zum *West-östlichen Divan* in der vorliegenden Studie (Kapitel 3).

8 August Friedrich Christian Vilmar: Geschichte der deutschen Nationalliteratur. 2. Bd. Marburg et al. 1852, S. 165.

9 Vilmar, S. 166.

10 Beetz, Von der galanten Poesie zur Rokokolyrik, S. 33.

11 Vgl. Beetz, Von der galanten Poesie zur Rokokolyrik, S. 33.

Beyträgen gänzlich vernachlässigter Aspekt.[12] Leitende These des folgenden Kapitels wird sein, dass Wieland in den *Beyträgen* eine Art Anthropologie in literarischem Gewand entwirft, die den Menschen als primär sinnliches Genusswesen konzipiert. Für den Gesamtzusammenhang der vorliegenden Studie ist dabei die Tatsache von Interesse, dass *Koxkox und Kikequetzel* Fragen nach Sinnlichkeit in ihrer doppelten Konnotation von Erotik und Wahrnehmung in ein exotisiertes Setting einlagert und damit unter Rückgriff auf die Poetik der Rokokoliteratur an der aisthetischen Ausrichtung des Exotismusdiskurses teilhat.

Wielands Privilegierung des sinnlichen Genusses unter Rückbezug auf die Rokokoliteratur erfüllt zweierlei Funktionen: Erstens dient sie dem Autor dazu, in poetisch und argumentativ komplexer Weise auf den Rousseauismus und dessen Konzeptionen des im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert zum exotisierten Ideal stilisierten *homme naturel* zu reagieren. Wieland widerspricht Rousseaus im *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes* (1755) entfalteten Überlegungen insofern, als er zum einen davon ausgeht, dass die „Entwicklung vom *homme naturel* zum Gesellschaftszustand nur als graduelle[r] Übergang", mitnichten aber „als plötzliche[r] Sündenfall der Menschheitsgeschichte"[13] zu verstehen ist, zum anderen hält er an der Überzeugung vom Geselligkeitstrieb des Menschen fest. Beide Aspekte – der kontinuierliche Zivilisationsprozess wie auch der damit verbundene Geselligkeitstrieb des Menschen – haben, so suggerieren es die *Beyträge* in Anlehnung an die Haltung des Rokoko und dessen „Kultfigur"[14] Anakreon, ihren Ursprung im Bedürfnis nach sinnlichen Genüssen, d. h., Wieland entwirft gewissermaßen eine Anthropologie, die in Abgrenzung zu Rousseaus asketischem Ideal des „einfache[n], gleichförmig[en]"[15] und einsamen Lebens [„le maniére de vivre simple, uniforme et solitaire"[16]] die Sinneslust zur basalen Triebfeder der menschlichen Existenz und Entwicklung erhebt.

Zweitens strebt Wielands rokokohafte Privilegierung des sinnlichen Genusses an, einen gewissermaßen gesundheitsförderlichen Auftrag zu erfüllen, denn mit

---

12 Nur bei Michaela Holdenried findet sich ein kurzer Verweis auf die rokokohaften Züge der exotischen Idylle. Vgl. Holdenried, Künstliche Horizonte, S. 182.

13 Walter Erhart: „Was nützen schielende Wahrheiten?" Rousseau, Wieland und die Hermeneutik des Fremden. In: Rousseau in Deutschland. Neue Beiträge zur Erforschung seiner Rezeption. Hg. von Herbert Jaumann. Berlin und New York 1995, S. 47–78, hier S. 49; vgl. hierzu auch: Sandra Pott: Reformierte Morallehren und deutsche Literatur von Jean Barbeyrac bis Christoph Martin Wieland. Tübingen 2002, S. 225.

14 Manfred Beetz: Anakreontik und Rokoko im Bezugsfeld der Aufklärung – Eine Forschungsbilanz. In: Anakreontische Aufklärung. Hg. von Manfred Beetz und Hans-Joachim Kertscher. Tübingen 2005, S. 1–18, hier S. 7.

15 Rousseau, Diskurs über die Ungleichheit, S. 89.

16 Rousseau, Discours, S. 138.

der sensorisch detaillierten Beschreibung der mexikanischen Landschaft, welche die Erzählung *Koxkox und Kikequetzel* prägt und auf die ich mich besonders konzentrieren werde, partizipiert er an einem seit Mitte des achtzehnten Jahrhunderts bestehenden Diskurs, in dem medizinisch-diätetische Interessen eng an Überlegungen zu den Wirkungsweisen der Kunst geknüpft sind. Wie zu zeigen sein wird, nimmt Wieland dies gleichfalls zum Anlass, um das mediale Leistungsspektrum der Literatur zu reflektieren – ein Vorgehen, mit dem er an Debatten um die Konkurrenz zwischen Dichtung und bildenden Künsten anschließen kann, wie sie von Bodmer, Lessing und Herder geführt werden.

Vorauszuschicken ist meinen Ausführungen ein Hinweis auf die Schwierigkeit, mit der sich jede Forschung zu den *Beyträgen* konfrontiert sieht, nämlich dem Umstand, es mit zwei divergierenden Fassungen dieser Schrift zu tun zu bekommen. Während die erste Fassung aus dem Jahr 1770 stammt, publiziert Wieland 1795 eine zweite, veränderte Version der *Beyträge.*[17] Dabei variieren auch die Fassungen von *Koxkox und Kikequetzel.* So erhält die Erzählung ihren Titel erst in der Ausgabe von 1795, während sie in der ersten Ausgabe unbetitelt bleibt; überdies korrigiert und reorganisiert Wieland in der neuen Ausgabe die Anordnung der Erzählung,[18] verzichtet auf die Abbildungen, welche sich noch in der ersten Ausgabe finden, und nimmt eine Abwandlung der ursprünglichen Schreibweise von Kikequetz*a*l in Kikequetz*e*l vor. Das vorliegende Kapitel zitiert aus der historisch-kritischen Ausgabe der *Beyträge* von 2008, welche der Version aus dem Jahr 1770 folgt; sofern sich in den zitierten Passagen Divergenzen zwischen der Ausgabe von 1770 und derjenigen von 1795 ergeben, wird dies vermerkt.

Gattungstheoretisch lassen sich die *Beyträge* als „essayistische Abhandlung“[19] klassifizieren, in der narrative und theoretische Passagen im Sinne der Kombination von *narratio* und *argumentatio* einander abwechseln.[20] Für den inneren Zusammenhalt dieser verschiedenen Textsorten sorgen wiederkehrende Themen und Motive, indem besonders der Aspekt der sinnlichen Lust, die Frage nach dem Verhältnis als distinkt wahrgenommener Kulturen zueinander und die Auseinandersetzung mit dem Konzept eines wie auch immer gearteten menschlichen Natur- beziehungsweise Urzustandes dominant hervortreten.

17 Vgl. zur Deutung der unterschiedlichen Varianten der *Beyträge:* Holdenried, Künstliche Horizonte, S. 165 f.

18 Vgl. zur Deutung dieser unterschiedlichen Anordnung der Erzählung *Koxkox und Kikequetzel:* Holdenried, Künstliche Horizonte, S. 181 f.

19 Stefanie Stockhorst: Geschichte(n) der Menschheit. Zur Narrativität der historischen Kulturanthropologie in der Spätaufklärung. In: KulturPoetik 8 (2008), H. 1, S. 1–17, hier S. 14.

20 Vgl. Holdenried, Künstliche Horizonte, S. 169 und Stockhorst, Geschichte(n) der Menschheit, S. 8.

1.1 Rokoko contra Rousseau

Im Zentrum meiner Analyse steht – darauf wurde bereits hingewiesen – die Erzählung *Koxkox und Kikequetzel*, eine aus der mexikanischen Tradition stammende Sage,[21] die mit Elementen des „Mährchen[s]" angereichert ist und in der „Wunderbare[s]" und „Natürliche[s]"[22] nur schwerlich voneinander zu trennen sind. Unter Berufung auf die Überlieferungen eines fiktiven Philosophen mit dem erfundenen, aztekisch klingenden Namen Tlantlaquacapatli[23] berichtet ein nicht näher charakterisierter Erzähler von den Überlebenden einer „Sündflut".[24]

Der Fokus der Erzählung liegt zunächst auf einem jungen Mann namens Koxkox, der sich als einziger Überlebender wähnt. Umso größer ist seine Freude, als er auf ein zweites menschliches Wesen, die ebenfalls junge Kikequetzel, trifft. Die beiden bilden als Paar die „Stammeltern der Mexikaner",[25] pflanzen sich fort und bewirtschaften Land. Durch die Einführung einer „Figur des Dritten",[26] eines zweiten Mannes, dem sich Kikequetzel zuwendet, wird die idealtypisch anmutende Familienkonstellation gestört. Der gekränkte Koxkox geht eine Beziehung mit einer weiteren überlebenden Frau ein. Die beiden titelgebenden Figuren verwirren sich in polygamen Strukturen, was zum Verfall der zunächst vielversprechend anmutenden Gemeinschaft führt. Ausgesprochen interessant ist jener Part der Erzählung, in dem es um die erste Begegnung von Koxkox und Kikequetzel geht, denn hier

---

21 Wieland bezieht sein Wissen über diese Sage aus der von Johann Joachim Schwabe herausgegebenen und ab 1747 in 21 Bänden erschienenen *Allgemeinen Historie der Reisen zu Wasser und zu Lande*, in welcher bedeutende Reiseberichte vom sechzehnten bis achtzehnten Jahrhundert versammelt sind. Im Eintrag über die Sage finden sich auch die aztekisch klingenden Namen der Überlebenden, Coxcox und Chichequetzal, an denen sich Wieland bei der Gestaltung seiner titelgebenden Figuren orientiert. Vgl. Christoph Martin Wieland: Beyträge zur Geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens. In: ders.: Wielands Werke. Bd. 9.2.1 Apparat (Januar 1770–April/Mai 1770), hg. von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma, bearbeitet von Hans-Peter Nowitzki und Martin Schmeisser. Berlin und Boston 2016, S. 313 – 682, hier S. 449.

22 Christoph Martin Wieland: Beyträge zur Geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens. In: ders.: Wielands Werke. Bd. 9.1 Text (Januar 1770–Mai 1772), hg. von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma, bearbeitet von Hans-Peter Nowitzki. Berlin und New York 2008, S. 107–305, hier S. 120.

23 Vgl. zur Namensbildung „Tlantlaquacapatli": Wieland, Beyträge, Bd. 9.2.1 Apparat, S. 453.

24 Wieland, Beyträge, Bd. 9.1 Text, S. 116.

25 Wieland, Beyträge, Bd. 9.1 Text, S. 253.

26 Vgl. zu Figurationen des Dritten: Eva Eßlinger et al. (Hg.): Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Berlin 2010.

beschreibt Wieland im Stil des Rokoko die mexikanische Landschaft als exotisch-sinnliche Idylle.[27]

Der Erzähler der Sage lässt bewusst ungeklärt, ob es sich bei der Naturkatastrophe um die „allgemeine[] Sündflut", d.h. um den biblischen Mythos, oder um eine „particular[e]"[28] Überschwemmung auf mexikanischem Boden handelt – narrative Unschärfen sind also programmatischer Bestandteil von *Koxkox und Kikequetzel.* Eine Frage Rousseaus aus dem *Discours sur l'origine* aufgreifend, wie sich ein künstliches Ursprungsszenario gestalten lasse, um zu erkennen, was den *homme naturel* vom *homme civil* unterscheide,[29] entwirft Wieland somit eine Tabula-rasa-Situation, eine Situation des radikalen Neubeginns. Diese entspricht den Rousseau'schen Vorstellungen eines Naturzustandes in einzelnen Punkten durchaus, ist ihm aber keinesfalls identisch und wird zugleich als unzuverlässige Konstruktion ausgestellt.[30]

Sowohl mit der Nähe der Erzählung zum Märchen als auch mit der Gestaltung einer Tabula-rasa-Situation (der jedoch ein gesellschaftlicher Zustand vorausgegangen ist) geht Wieland in Opposition zu Rousseaus Ursprungsvisionen und einem davon beeinflussten „primitivistischen Exotismus"[31], wie ihn Wolfgang Reif beschreibt. Indem *Koxkox und Kikequetzel* nämlich Elemente des Märchenhaften enthält, weist Wieland Konzeptionen eines Naturzustandes[32] als etwas aus, das grundsätzlich als Produkt der Einbildungskraft zu klassifizieren ist. Dass sich Wieland überdies dazu entscheidet, auch die Zeit vor der Sintflut als eine von gesellschaftlichen Strukturen geprägte auszuweisen, zeugt von seiner Auffassung, wonach der Mensch niemals außerhalb des Gesellschaftszustandes gelebt hat, ja, dass eine gänzlich asoziale, auf sich allein gestellte Existenz überhaupt nicht möglich, geschweige denn wünschenswert wäre.[33] Indiz für die grundsätzlich soziale Anlage des Menschen wie auch sein Bedürfnis nach Kunstproduktion ist schließlich

27 Vgl. zu exotischen Idyllen in der Literatur des achtzehnten Jahrhunderts auch Jan Gerstner: Arkadien und der Rest der Welt. Idylle, kulturelle Alterität und der Orient im 18. Jahrhundert. In: lwu. Literatur in Wissenschaft und Unterricht. Thema: Idyllen. Hg. von Jan Gerstner und Christian Schmitt. Würzburg 2017, S. 13–32.

28 Wieland, Beyträge, Bd. 9.1 Text, S. 116.

29 Vgl. hierzu Rousseaus Überlegungen zum Urzustand (siehe Rousseau, Discours, S. 132f. und S. 123f.). Wieland radikalisiert die Überlegungen zu einem künstlichen Ursprungsszenario auch in den *Beyträgen*, indem er im dritten Buch in ironischem Gestus mittels einer experimentellen Anordnung danach fragt, wie sich ein *homme naturel* kreieren lasse. Vgl. hierzu auch Nicolas Pethes: Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts. Göttingen 2002.

30 Vgl. hierzu auch Erhart, „Was nützen schielende Wahrheiten?", S. 61–63.

31 Reif, S. 22–24.

32 Vgl. Holdenried, Künstliche Horizonte, S. 183.

33 Vgl. Holdenried, Künstliche Horizonte, S. 183.

der im Zusammenhang mit dem Verweis auf die Gattung Märchen eingeflochtene Hinweis auf dessen sprachliche Form: Man habe, so heißt es selbstreflexiv in *Koxkox und Kikequetzel*, Märchen „*von Anbeginn der Welt* [meine Kursivierung, F.B.] bis auf diesen Tag in Prosa, oder in Versen, oder in beyden zugleich erzählt".[34]

Die mexikanische Landschaft, in der sich die Handlung von *Koxkox und Kikequetzel* abspielt, beschreibt Wieland wie bereits erwähnt als exotische Idylle:

> Das Land […] war durch die besagte Überschwemmung zu einer Insel geworden. Nach einiger Zeit hatte die Erde wieder angefangen, eine lachende Gestalt zu gewinnen; junge Hayne kränzten wieder die Stirne der Berge, und diese Hayne wimmelten in kurzer Zeit wieder von Papagayen und Colibri's; die Fluren, die Täler waren voll Blumen und früchtetragender Gewächse – […].[35]

Mit dem Begriff der Insel ruft Wieland einen Sehnsuchts-Topos auf, der im Europa des achtzehnten Jahrhunderts durch eine Vielzahl von Robinsonaden wie etwa Johann Gottfried Schnabels *Insel Felsenburg. Wunderliche Fata einiger Seefahrer* (1731–1743) zu großer Popularität gelangt. Für Wielands Auseinandersetzung mit Rousseau ist dieser Topos insofern produktiv, als die Robinsonaden über das Inselmotiv wiederholt das Spannungsverhältnis von Natur und Kultur, Wildheit und Zivilisation sowie Isolation und Soziabilität verhandeln. Wie Schnabel entwirft Wieland die Insel im Sinne der Idylle als harmonische Landschaft und reichert sie gleichzeitig mit Topoi der Anakreontik an, indem er sie mit emotionalisierten Attributen versieht („*lachende* Gestalt"), sie anthropomorphisiert („lachende *Gestalt*", „*Stirne* der Berge" [meine Kursivierungen, F.B.]) und zweimal das im achtzehnten Jahrhundert durch Klopstocks Liebeslyrik prominent gewordene und damit positiv besetzte Wort des Hains nutzt.[36] Durch die Erwähnung der Vogelart des Kolibris und der üppigen Vegetation erhält diese Idylle die Signatur des Exotischen, wobei die Wahl der geografischen Lage des Schauplatzes in *Koxkox und Kikequetzel* zunächst einmal eine ornamentale Funktion hat, die dem Anspruch des Rokokostils nach schmückenden, besonders außergewöhnlichen Elementen nachkommt.

Mittelamerika dürfte überdies in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts bei deutschen Leserinnen und Lesern durch das Aufkommen anthropo-

---

34 Wieland, Beyträge, Bd. 9.1 Text, S. 120.

35 Wieland, Beyträge, Bd. 9.1 Text, S. 117.

36 Vgl. Hain. In: DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bände in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971 (http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=Hain, letzter Zugriff: 18.07.2018) und Ulrich Kittstein: „Und um uns ward's Elysium!" Zur Liebeslyrik des Rokoko, Klopstocks und des Göttinger Hains. In: Die Poesie der Liebe. Aufsätze zur deutschen Liebeslyrik. Hg. von Ulrich Kittstein. Frankfurt a.M. et al. 2006, S. 131–155.

logischer Denkformen[37] in assoziativen Zusammenhang gebracht werden mit dem damals verbreiteten Lebensalter-Konzept; einer Auffassung, wonach sich die mexikanische Population (wie auch andere außereuropäische Völker) auf einer niedrigeren Entwicklungsstufe als die europäische befände. Die „Erweiterung des Beobachtungsraumes“, so führt es Rainer Godel aus, ersetzt bereits ab den 1750er Jahren „analogisch die historische Perspektive. Der Raum übernimmt die Rolle der Zeit.“[38] Laut Birgit Nübel nutzt Wieland mit der Verlagerung der Handlung von *Koxkox* an einen „exotischen Ort“ ein „verfremdende[s] Element[]“, um in die „anthropologischen Diskussionen“ seiner Epoche „einzusteigen“.[39]

Zu berücksichtigen ist allerdings, dass sich die Anlage von *Koxkox und Kikequetzel* keinesfalls vollständig dem Tenor des anthropologischen Diskurses anpasst, denn Wieland operiert nicht mit einem synchronen Vergleich, der von Europa aus den Blick auf eine vermeintlich weniger entwickelte Stufe der Menschheit im Mexiko des achtzehnten Jahrhunderts richtet. Vielmehr erweitert er mit der räumlichen Perspektive tatsächlich auch den historischen Rahmen und lässt *Koxkox und Kikequetzel* in einer Zeit vor „undenklichen Jahren“[40] nach der besagten Sintflut spielen und greift damit einen Topos auf, in welchem die Idylle in vorzeitlichen Szenarien angesiedelt ist.[41] Unter Rückbezug auf Tlantlaquacapatli versichert Wielands Erzähler seinem Publikum sogar, es handele sich um den Ursprungsmythos der mexikanischen Gesellschaft.[42] Zugleich verzichtet Wieland darauf, seinen Protagonisten Koxkox im Rousseau'schen Bild des *homme naturel* aufgehen zu lassen, denn der jugendliche Koxkox wird als genuin soziales Wesen beschrieben.[43] Er ist nicht nur der Abkömmling eines Gesellschaftsgefüges, das durch die Überschwemmung den Tod gefunden hat, sondern leidet auch als einziger Überlebender unter seiner Isolation.

Unmittelbar auf den Gedankenstrich, mit dem die Beschreibung der paradiesisch anmutenden Landschaft Mexikos endet und der gleichsam eine Zäsur markiert, folgt die Erwähnung von Koxkox' „entsetzlich[er]“[44] Einsamkeit. Koxkox hebt sich in seiner emotionalen Verfasstheit in negativer Weise von der harmonischen

---

37 Vgl. Cassirer, S. 1–3 und Rainer Godel: Anthropologie und Fiktion. Zur diskursiven Formation der Moralischen Wochenschrift *Der Mensch* (1751–1756). In: Anakreontische Aufklärung. Hg. von Manfred Beetz und Hans-Joachim Kertscher. Tübingen 2005, S. 123–143, hier S. 123.

38 Godel, S. 133.

39 Birgit Nübel: Autobiographische Kommunikationsmedien um 1800. Studien zu Rousseau, Wieland, Herder und Moritz. Tübingen 1994, S. 326 f.

40 Wieland, Beyträge, Bd. 9.1 Text, S. 115.

41 Vgl. Gerstner, S. 14.

42 Vgl. Wieland, Beyträge, Bd. 9.1 Text, S. 120.

43 Vgl. hierzu auch Holdenried, Künstliche Horizonte, S. 184.

44 Wieland, Beyträge, Bd. 9.1 Text, S. 117.

Umgebung ab. Diesen Kontrast zwischen der anmutigen Landschaft und dem unglücklichen Koxkox ebnet Wieland erst in jenem Moment ein, in dem er Koxkox auf die zweite protagonistische Figur, die ebenfalls jugendliche Kikequetzel, treffen lässt. Bereits in textökonomischer Hinsicht deutet Wieland an, dass diese Szene den Höhepunkt seiner Erzählung bildet, wird doch die Begegnung der beiden Figuren im Wechsel von narrativen und theoretischen Passagen über insgesamt 19 Seiten ausgebreitet[45] und ist damit wesentlich ausführlicher gestaltet als die restlichen Abschnitte von *Koxkox und Kikequetzel.* Just durch das erste Aufeinandertreffen von Koxkox und Kikequetzel ist die Idylle wiederhergestellt, da nun ein Abgleich von Innenleben (Koxkox' positiver Gestimmtheit) und Umwelt (harmonischer Umgebung) stattfindet. Der paradiesische Zustand, so will es Wieland in Abgrenzung zu Rousseau, erweist sich nur dann als vollkommen, „wenn […] ein Gegenüber da ist".[46]

Über die Begegnung von Koxkox und Kikequetzel führt der Erzähler aus:

> Koxkox gerieth einst, indem er mit seinem Papagay auf der Hand spatzieren gieng, in eine Gegend, wohin er noch nie gekommen war, – und da fand er, unter einem Rosenstrauche, – ein Mädchen schlafen, von dessen Anblick er auf der Stelle so entzückt wurde, daß er eine gute Weile nicht im Stande gewesen wäre, zu sagen, ob er wache oder träume.
> Den Rosenstrauch ausgenommen, – denn ich sehe nicht, warum es nicht eben sowohl ein Balsamstrauch oder ein Rosinenstrauch oder ein Cocospflaumenstrauch hätte gewesen seyn mögen, – scheint in dieser Geschichte, wenigstens bis hieher, nichts zu seyn, was der Wahrheit der Natur nicht vollkommen gemäß wäre.[47]

Ich wende mich zunächst dem ersten Absatz dieser Passage zu: Hier wird deutlich, dass sich Wieland bei der Gestaltung der exotischen Idylle in *Koxkox und Kikequetzel* jener mythologischen Versatzstücke bedient, wie sie in einer Vielzahl von Rokokotexten anzutreffen sind – Sauder spricht diesbezüglich von einer „Auswahl-Mythologie"[48] des Rokoko. Zählt der Rosenstrauch zum gängigen Inventar anakreontischer Topoi,[49] ruft Wieland mit der erotisierten Blickkonstellation, in der es einen aktiven männlichen und einen passiven weiblichen Part in amöner Landschaft gibt, den Mythos um Aktäon und Diana auf. Dieser Mythos wird im dritten Buch von Ovids *Metamorphosen* als *locus classicus* vorbereitet und in einer Vielzahl moderner Variationen aufgegriffen.[50] Wieland lässt die Mythenreferenz nur an-

45 Vgl. Wieland, Beyträge, Bd. 9.1 Text, S. 121–140.
46 Holdenried, Künstliche Horizonte, S. 184.
47 Wieland, Beyträge, Bd. 9.1 Text, S. 121.
48 Gerhard Sauder: Der Rokoko-Voyeur: Aktäon. In: Anakreontische Aufklärung. Hg. von Manfred Beetz und Hans-Joachim Kertscher. Tübingen 2005, S. 47–62, hier S. 51.
49 Vgl. Sauder, S. 51.
50 Vgl. Sauder, S. 51.

klingen, denn es widerspräche der Verspieltheit des Rokoko, wenn er das Aufeinandertreffen seiner beiden Figuren ähnlich drastisch enden ließe, wie es bei Ovid der Fall ist. Überdies nimmt Wieland insofern eine humorvolle Variation des Mythos vor, als er Koxkox in jenem Moment, in dem Kikequetzel erwacht, vor lauter Aufregung über die Begegnung ohnmächtig zusammensinken lässt und damit die gängigen Geschlechtercodierungen von männlichem Blicksubjekt und weiblichem Blickobjekt vertauscht.[51]

Nichtsdestoweniger finden sich bedeutende Anleihen an die *Metamorphosen*, insbesondere in rhetorischer Hinsicht, denn ebenso wie Ovid, der die Namen von über 30 Hunden aufzählt, die Aktäon nach seiner Verwandlung in einen Hirschen jagen,[52] erweist sich Wieland als Freund der weitschweifigen Enumeratio. Im zweiten Absatz der zitierten Passage deutet sich dies bereits an, indem der Erzähler scherzhaft in Form einer Liste tropischer und mediterraner Pflanzen auf die Beliebigkeit des botanischen Inventars der anakreontischen Idylle verweist. Damit stellt er zum einen erneut seine Programmatik narrativer Unschärfe aus, zum anderen setzt er hier seine rokokohaft-heitere Geschwätzigkeit in Szene. Ein in seiner Exzessivität an Ovid heranreichender, typografisch vom Rest des Textes abgesetzter Katalog findet sich indessen wenig später, wenn der Erzähler darüber sinniert, wie es anderen anstelle von Koxkox in der Begegnung mit Kikequetzel ergangen sei:

> Hundert verschiedene Personen würden an K o x k o x e n s Platze auf hunderterley verschiedene Weise empfunden und gehandelt haben. Zum Exempel – – –
> Ein M a h l e r würde mit dem kältesten Blute von der Welt eine Academie von der schlafenden Mexicanerinn genommen haben.

---

51 Vgl. Wieland, Beyträge, Bd. 9.1 Text, S. 132. Zur Vertauschung des geschlechtlich semantisierten Blicks auch: Ritchie Robertson: Wieland’s Nude Bathers. Visual Pleasure and the Female Gaze. In: German Life and Letters 64 (2011), S. 31–42.

52 Bei Ovid heißt es: „Während er noch schwankte, erblickten ihn seine Hunde, und als erste gaben bellend Schwarzfuß Laut und Spürnase mit der feinen Witterung. Spürnase stammte aus Kreta, Schwarzfuß war von spartanischer Rasse. Gleich stürmen, schnell wie der Wind, noch andre herbei: Allesfresser, Scharfauge, Bergsteiger – Arkadier alle –, Hirschkalbwürger, der Starke, und mit Windsbraut der schreckliche Hetzer, Flügelschlag, gut als Renner wie Fangab als Spürhund, Waldmann, der wilde, vom Eber kürzlich verwundet, Försterin – von einem Wolfe gezeugt –, und Hirtin, die Schafen einst folgte, von zwei Jungen begleitet Harpyie, mit schmächtigen Weichen Ladon aus Sikyon, Läufer und Kläffer und Schecke und Tiger und Kraftvoll, dann mit hellen Zotteln Schneeweißchen, Kohlschwarz mit dunklen, Spartakus, bärenstark, Wirbelwind, unermüdlich im Laufe, Blitz und die schnelle Wölfin mit ihrem Bruder aus Zypern, Packan mit dem weißen Fleck mitten auf der schwarzen Stirn, Finsterling auch und Flock, ganz struppig am Leibe, und – der Vater ein Kreter, die Mutter aus Sparta – Meerwolf und Reißzahn und Blaff mit seiner durchdringenden Stimme, dazu andere, deren Erwähnung nur aufhält.“ (Publius Ovidius Naso: Metamorphosen. Hg. und übersetzt von Gerhard Fink. Düsseldorf und Zürich 2004, S. 133).

> Ein inquisitiver Reisender hätte die ganze Scene in sein Tagebuch abgezeichnet, wenn er hätte zeichnen können, und in Abgang dessen, wenigstens eine so genaue Beschreibung davon gemacht, als ihm – seine Eilfertigkeit verstattet hätte.
> Ein Antiquarius würde alle alte Poeten und Prosaschreiber, Münzen, Aufschriften und geschnittne Steine in seinem Kopfe gemustert haben, um etwas darunter zu suchen, wodurch er diese Begebenheit erläutern könne.
> Ein Poet hätte sich gegen über gesetzt, und indessen, bis sie erwacht wäre, ein Liedchen, oder wenigstens ein kleines Madrigal gedichtet.
> Ein Platonischer Philosoph hätte untersucht, wie viel ihr noch fehle, um dem Ideal eines schlafenden Mädchens gleich zu kommen?
> Ein Pythagoräer, – was ihre Seele in diesem Augenblicke für Visionen habe?
> Ein Hedoniker, – ob und wie es thunlich seyn möchte, ihren Schlummer durch eine angenehme Überraschung zu unterbrechen.
> Ein Faun, würde bey der Ausführung angefangen haben, ohne zu untersuchen.
> Ein Stoiker, hätte sich selbst bewiesen, daß er keine Begierden habe, weil – der Weise keine Begierden hat.
> Ein ächter Epicuräer, hätt' es, nach einer kurzen Überlegung, nicht der Mühe werth gefunden, die Sache in längere Überlegung zu nehmen.
> Ein Scepticus hätte die Gründe für so lange gegen die Gründe wider abgewogen, bis sie erwacht wäre.
> Ein Sclavenhändler hätte sie so gut als möglich taxiert, und nach Berechnung der Unkosten und des Profits, auf Mittel gedacht, sie sicher nach Jamaica zu bringen.
> Ein Missionarius hätte sich in die Verfassung gesetzt, sie sogleich zu bekehren, sobald sie erwachen würde.
> Robert von Arbrissel würde sich ganz nahe neben sie hingelegt und sie so lange unverwandt betrachtet haben, bis er, dem Satan zum Trotze, gefühlt hätte, daß sie ihm nicht mehr Emotionen mache, als ein Flaschenkürbiß.
> Sanct Hilarion wäre seines Weges fortgegangen, und hätte sie gar nicht angesehen.
> Und so weiter – – –
> Aber Koxkox – was Koxkox empfand, und dachte, das verdient ein besonderes Capitel.[53]

Die Begegnung von Koxkox und Kikequetzel, die Koxkox als Moment des höchsten Genusses empfindet,[54] nimmt der Erzähler zum Anlass, in ausführlichen Digressionen[55] Überlegungen zur menschlichen Wahrnehmung anzustellen und damit die anthropologischen Diskussionen seiner Zeit aufzugreifen. Dabei macht er wiederholt deutlich, dass die Wahrnehmung von Realität relativ ist und beispielsweise von der kulturellen Zugehörigkeit oder – wie hier – von der persönlichen Profession beziehungsweise Tätigkeit des Wahrnehmungssubjektes abhängt. Diese Ausdifferenzierung der Wahrnehmung trägt zum einen das Potenzial kultureller Produktivität in sich, wie durch die Beispiele der Kunstschaffenden, der Philosophen,

53 Wieland, Beyträge, Bd. 9.1 Text, S. 124 f.
54 Vgl. Wieland, Beyträge, Bd. 9.1 Text, S. 121.
55 Vgl. Holdenried, Künstliche Horizonte, S. 181.

Religionsvertreter und des Fauns als Produkt mythischer Imaginationsarbeit angedeutet wird. Zum anderen bringt sie aber auch koloniale Praktiken hervor, die mit dem Hinweis auf den Sklavenhändler und den Missionar angesprochen werden.[56]

Für meine Fragestellung ist die Textsorte der Liste insofern interessant, als sich in ihr die starke Produktivität des Erzählens als solches manifestiert.[57] Der Erzähler scheint ein derart hohes Maß an Freude aus dem Erzählten zu schöpfen, dass die Enumeratio eine Eigendynamik gewinnt, in welcher der Inhalt des Erzählens hinter ihre Form, d.h. die Lust an der puren Aneinanderreihung möglicher Beispiele, zurücktritt. Asketische Zurückhaltung Rousseau'scher Fasson ist also nicht die Sache des Erzählers. Im Gegenteil: Das Aufeinandertreffen von Koxkox und Kikequetzel ist für den Erzähler keineswegs nur Anlass zu literarischer Produktivität. Er gönnt sich zugleich den diskursiven Luxus, medizinische, psychologische und sinnesphysiologische Überlegungen über Koxkox' Zustand anzustellen, denn unmittelbar im Anschluss an die Liste heißt es:

> Koxkox war, nach der gelehrten Zeitrechnung des Philosophen Tlantlaquacapatli, – gegen welche sich vielleicht Einwendungen machen liessen, ohne daß den Wissenschaften ein merklicher Nutzen aus der ganzen Erörterung zugehen würde, – Koxkox, sage ich, war, in dem wichtigen Augenblicke, wovon die Rede ist, achtzehn Jahre, drey Monate, und einige Tage, Stunden, Minuten und Secunden alt.
> Er war fünf Fuß und einen halben Palm hoch, stark von Gliedmaßen, und von einer so guten Leibesbeschaffenheit, daß er niemals in seinem Leben weder Husten, noch Schnuppen, noch Magendrücken, noch irgend eine andre Unpäßlichkeit gehabt hatte, welchen Umstand der weise und vorsichtige Cornaro in seinem bekannten Buche, von den Mitteln alt zu werden, seiner Mäßigkeit und einfältigen Lebensart zuschreibt.
> Die Secretion seiner Säfte gieng also vortrefflich von statten, und die flüssigen Theile befanden sich bey ihm mit den festen in dieser glücklichen Proportion, welche, nach dem göttlichen Hippokrates, die Bedingung zu einer vollkommenen Gesundheit ist.
> Alle seine Sinnen und sinnliche Werkzeige befanden sich in derjenigen Disposition, welche – in allen Compendiis der modernen Metaphysik – zum empfinden erfordert wird. Die Canäle seiner Lebensgeister waren nirgends verstopft, und die Propagation der äussern Eindrücke in den Sitz der Seele, – (welcher, im Vorbeygehen zu sagen, ihm so bekannt war als irgend einem Psychologen unserer Zeit) nebst der Absendung der Volitionen und Nolitionen aus dem Cabinet

---

56 Dass Wieland in den *Beyträgen* mit kolonialen Praktiken ins Gericht geht, zeigt sich an späterer Stelle in der zweiteiligen Erzählung *Die Reise des Priesters Abulfauris ins innere Afrika* und *Bekenntnisse des Abulfauris, gewesenen Priesters der Isis.* Die Pointe dieser Erzählung besteht in der Beichte des Priesters, wonach seinem missionarisch-tugendhaften Eifer in einem fremden Land letztlich nur das erotische Interesse an einer Frau, die dem missionierten Volk angehört, zugrunde liegt. Auch hier wird von Wieland also das menschliche Genussstreben als basales Motiv allen Handelns ausgestellt.

57 Vgl. allgemeiner zur Textsorte der Liste: Eva von Contzen: The Limits of Narration: Lists and Literary History. In: Style 50 (2016), H. 3, S. 241–260.

> der Seele in die äußersten Fäserchen derjenigen Werkzeuge, welche bey Ausführung derselben unmittelbar interessiert waren, gieng mit der größesten Leichtigkeit und Behendigkeit von statten.[58]

In dieser wie auch in mehreren anderen Passagen von *Koxkox und Kikequetzel* wird Koxkox' körperliche und psychische Konstitution aus dem Blickwinkel der Medizin, der Psychologie und der Sinnesphysiologie taxierend in den Blick genommen, was dem Erzähler die Gelegenheit gibt, seine disziplinenübergreifende Gelehrsamkeit redselig in Szene zu setzen, und zugleich der peritextuellen Ankündigung der *Beyträge* gerecht wird, wonach sich Wieland mit dem ganzen Menschen, sprich mit dessen Verstand und Herzen gleichermaßen zu befassen gedenkt.[59]

Erneut macht der Erzähler in der zitierten Passage zweimal Gebrauch von kürzeren Auflistungen („achtzehn Jahre, drey Monate, und einige Tage, Stunden, Minuten und Secunden", „weder Husten, noch Schnuppen, noch Magendrücken, noch irgend eine andre Unpäßlichkeit"), mit denen er nicht nur die benannte Lust an der reinen Textproduktion ausstellt, sondern ebenso einem im achtzehnten Jahrhundert bedeutsam werdenden Wissenschaftsverständnis nach empirischer Präzision und detailgenauer Beobachtung nachkommt.[60] Durch den Rekurs auf wissenschaftliche Autoritäten wie Cornaro, Hippokrates und „alle[] Compendiis der modernen Metaphysik" verleiht der Erzähler dem Gesagten Glaubwürdigkeit, durch die Verwendung von Fachtermini, etwa aus der Scholastik („Volitionen und Nolitionen"), gibt er sich den Anstrich, selbst Teil des medizinischen, psychologischen und sinnesphysiologischen Feldes zu sein. Um jedoch einen zu ernsthaften wissenschaftlichen Gestus zu vermeiden, bedient sich der Erzähler heiterer Auflockerungen, wenn er beispielsweise auf die Nutzlosigkeit mancher für die Scholastik konstitutiver Methoden der Beweisführung von Argument und Gegenargument aufmerksam macht („nach der gelehrten Zeitrechnung des Philosophen Tlantlaquacapatli, – gegen welche sich vielleicht Einwendungen machen liessen, ohne daß den Wissenschaften ein merklicher Nutzen aus der ganzen Erörterung zugehen würde").

---

58 Wieland, Beyträge, Bd. 9.1 Text, S. 125 f.

59 Vgl. hierzu auch Wieland, Beyträge, Bd. 9.2.1 Apparat, S. 437.

60 Vgl. Pott, S. 230 und Marie-Theres Federhofer: 5. Wieland und die Wissenschaften. In: Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Jutta Heinz. Stuttgart und Weimar 2008, S. 105 – 108, hier S. 106.

1.2 Rokoko und Gesundheitspflege

Mit der gelehrt-geschwätzigen Passage betreibt Wieland eine für die Rokokoliteratur typische Verknüpfung von Kunst und medizinisch-psychologischem Diskurs und reiht sich so in die ab Mitte des achtzehnten Jahrhunderts einsetzende anthropologische „Besichtigung des Menschen"[61] ein. Gerade das erotische Verhalten erhebt der Rokoko zum zentralen Gegenstand, um es laut Beetz „mit einem verfeinerten Beschreibungsraster in seinen psychologischen [beziehungsweise psychosomatischen, F.B.] Reaktionen" zu erfassen; „[...] das Commercium mentis et corporis kann an minimalen Reaktionen der Körpersprache illustriert werden."[62]

Dass der Erzähler unmittelbar im Anschluss an die Beobachtung von Koxkox' psychosomatischer Konstitution wieder die Beschreibung der idyllischen Landschaft Mexikos aufgreift, verweist auf Wielands anthropologisches Verständnis, wonach nur dann zu einer umfänglichen Betrachtungsweise des menschlichen Wesens zu gelangen ist, wenn zugleich dessen natürliche Umgebung berücksichtigt wird.[63]

> Es war ungefeher um vier Uhr nachmittags, in dem Monat, worinn ein allgemeiner Geist der Liebe die ganze Natur neu belebt, alle Pflanzen blühen, tausend Arten von bunten Fliegen und Schmetterlingen, aus ihren selbstgesponnenen Gräbern aufstehend, ihre feuchten Flügel in der Sonne probieren, und zehentausend vielfarbichte Vizizilis, auf jungen Zweigen aus ihrem langen Winterschlummer erwachen, um unter Rosen und Orangenblüthen zu schwärmen, und ihr wollüstiges Leben, welches mit der Blumenzeit anfängt, zugleich mit ihr zu beschließen. Es ist zu bedauren, daß Tlantlaquacapatli, aus Mangel eines Reaumürschen oder irgend eines andern Thermometers, nicht im Stande gewesen ist, den Grad der Wärme zu bestimmen, auf welchen sich damals die Luft befand.
> Es war eine schöner, warmer Tag, sagt er, die Luft rein, und der oberste Theil derselben lasurblau; und es wehte ein angenehmer Wind von Nord-West-West, welcher die Sonnenhitze so gut mäßigte, daß das Roth auf Koxkoxens Wangen, etliche Augenblicke zuvor eh er das schlafende Mädchen erblickte, nicht höher war, als es auf den innersten Blättern einer neuaufgehenden Rose zu seyn pflegt.[64]

Hier wird eine Szenerie geradezu perfektionierter Harmonie gestaltet: Koxkox passt sich in seiner jugendlichen und gesunden Konstitution ideal in die frühlingshafte Landschaft Mexikos ein. Der Erzähler geht sogar so weit, dass er Koxkox und die

61 Matthias Luserke-Jaqui: Anakreontik und Rokoko. Thesen zur Forschung oder Lesarten der AnakreoRokokontik. In: Anakreontische Aufklärung. Hg. von Manfred Beetz und Hans-Joachim Kertscher. Tübingen 2005, S. 19 – 31, hier S. 28.

62 Beetz, Anakreontik und Rokoko im Bezugsfeld der Aufklärung, S. 16.

63 Vgl. Godel, S. 128 f.

64 Wieland, Beyträge, Bd. 9.1 Text, S. 126.

Natur in ein Ähnlichkeitsverhältnis zueinander setzt, wenn er die Farbe von Koxkoxens Wangen mit den „innersten Blättern einer neuaufgehenden Rose“ vergleicht. Auch das Klima wird auf die Jugendlichkeit Koxkox’ abgestimmt. Stellt der jugendliche Körper in der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts deshalb den Idealkörper dar, weil er am weitesten entfernt ist von den mit Ekel besetzten Ereignissen der Geburt und des Todes und damit das Prinzip der Mitte vertritt,[65] so ist das Klima der Szenerie ebenfalls von diesem Prinzip der Mitte bestimmt, denn ein „angenehmer Wind […] mäßigt[]“ die Sommerhitze. In diesem Setting diätetisch anmutender Mäßigung hat aber auch der Überfluss seinen angestammten Platz, dient doch der Verweis auf die fruchtbare und üppige Landschaft dem Erzähler dazu, die erotische Begegnung von Koxkox und Kikequetzel vorzubereiten.

Die Freude des Erzählers, die exotische Landschaft in ihrer Üppigkeit wie in ihren angenehmen klimatischen Bedingungen im sinnlichen Detail zu beschreiben, lässt auf ein rezeptionsästhetisches Verständnis von Wieland schließen, welches – sich in die Tradition von Johann Jacob Bodmer einreihend – der Einbildungskraft der Lesenden eine herausragende Funktion zuschreibt und das zugleich im Kontext der von Wolfram Mauser beobachteten Affinität der Rokokodichtung zum medizinisch-diätetischen Diskurs um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts anzusiedeln ist.[66]

Bodmer spricht sich in seinen *Critischen Betrachtungen über die Poetischen Gemählde Der Dichter* (1741) dafür aus, Literatur in ihrer medialen Beschaffenheit als eine Kunstform aufzufassen, die sich über die Beziehung der „Worte zu den Gedancken“[67] bestimmen lasse. Weil (ästhetische geformte) Sprache im Gegensatz zu anderen künstlerischen Darstellungsmitteln ein von Arbitrarität gekennzeichnetes Zeichensystem sei, müssten sich die Lesenden das Kommunizierte vor ihrem inneren Auge ausmalen und unterschieden sich damit von den Betrachtenden einer Skulptur oder eines Bildes. Die Dichtung, deren Zeichen in ihrer konkreten sensorischen Beschaffenheit keine Rolle für den Leseakt spielen, regt laut Bodmer also stärker als die bildende Kunst die Einbildungskraft an. Diese Autonomie der sprachlichen Zeichen gegenüber der empirischen sinnlichen Wahrnehmung trage das Potenzial in sich, dass sich das Sinnliche in der Imagination der Lesenden auf besonders umfassende Weise entfalten könne. Mithin vermöge es die Dichtung,

---

65 Vgl. Winfried Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt a. M. 2002, S. 90.

66 Vgl. Wolfram Mauser: Anakreon als Therapie? Zur medizinisch-diätetischen Begründung der Rokokodichtung. In: Lessing Yearbook XX (1988), S. 87–120.

67 Johann Jacob Bodmer: Johann Jacob Bodmers Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde Der Dichter. Zürich und Leipzig 1741 (Online-Ausgabe: SLUB Dresden 2011, http://digital.slub-dresden.de/id343127199, letzter Zugriff: 05. 06. 2020), S. 28.

„ungleich mehr Sachen in sich [zu] begreiffe[n]“ als die bildende Kunst, deren Werke „nicht über die Gränzen derer Dinge“ hinausreichten, „welche in das Gesicht oder das Gefühle steigen.“ Die Dichtung „begreiffet nicht nur dasjenige, was in das Gesicht oder das Gefühle, sondern was in einen jeden Sinn kömmt“.[68] Folgt man Bodmers Ausführungen, stellt die Dichtung im Prinzip diejenige Kunstform dar, die alle fünf Sinne „imaginär restituieren“[69] kann.[70]

Diese von Bodmer entworfene, auf die imaginäre Restitution des Sinnlichen ausgerichtete Rezeptionsästhetik spielt Konzeptionen von Literatur in die Hände, wie sie sich im Zusammenhang medizinisch-diätetischer Diskurse um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts formieren.[71] Derartige Diskurse sind von der Überzeugung geprägt, wonach der Mensch durch „de[n] großen Urheber[] der Natur […] zur Glückseligkeit bestimmt“[72] ist. Insbesondere das sinnliche Vergnügen, dem man vorzugsweise Freude, angenehme sinnliche Eindrücke und (sexuelle) Lust zurechnet,[73] wird als wesentlicher Beitrag zur Erhaltung der Gesundheit betrachtet – Sinnlichkeit gilt gleichsam als Nahrung für die Seele.[74] Johann Friedrich Zückerts populäres, 1764 unter dem Titel *Medicinische und Moralische Abhandlung von den Leidenschaften* und 1768 in zweiter, verbesserter Auflage erschienenes Traktat mit dem Titel *D Johann Friedrich Zückert von den Leidenschaften* etwa begründet das menschliche Streben nach Genuss und dessen gesundheitsförderlicher Dimension mit der Genesis:

> Ist denn aber das sinnliche Vergnügen, die Wollust im guten Verstande, dem Menschen unanständig? Keinesweges. Sie ist uns als eine große Wohlthat, als ein Hülfsmittel der Gesundheit, von dem gütigen Schöpfer zu Theil geworden. Gott gab dem ersten Menschen den prächtigen Garten in Eden zu seinem Aufenthalt. Er würde ihm vielmehr eine rauhe Gegend angewiesen haben, wenn er nicht den Menschen zu dem glükseeligen Genuß der Wollüste in dieser irrdischen Welt bestimmt hätte. […] Also ist es uns nicht allein erlaubt und anständig, sondern auch unserer Gesundheit sehr zuträglich, wenn wir ein Vergnügen mäßig genießen.[75]

---

68 Bodmer, S. 34.
69 Binczek, S. 224.
70 Vgl. zu Bodmers Dichtungskonzept, auf das ich mich hier beziehe: Binczek, insbesondere S. 222–224.
71 Vgl. zum Verhältnis von medizinisch-diätetischen Diskursen und Literatur: Barbara Thums: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und Selbstbegründung von Brockes bis Nietzsche. München 2008.
72 Johann Friedrich Zückert: D Johann Friedrich Zückert von den Leidenschaften. Zweyte sehr vermehrte und verbesserte Auflage. Berlin 1768 (Online-Ausgabe: SUB Göttingen 2016, https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN862197759, letzter Zugriff: 05.06.2020), S. 9. Vgl. hierzu auch Mauser, Anakreon als Therapie?, S. 100.
73 Vgl. Mauser, Anakreon als Therapie?, S. 89.
74 Vgl. Zückert, S. 28.
75 Zückert, S. 30 f.

Zückert ist nicht allein mit seiner Überzeugung, wenn er in diesem Kontext dem Feld der Ästhetik eine entscheidende Funktion zuschreibt: Häufig begegnet man im achtzehnten Jahrhundert der Überzeugung, dass sich das Ästhetische heilsam auf die ‚unteren', d. h. die sinnlichen Erkenntniskräfte auswirken könne;[76] neben ihrem Bildungsauftrag und ihrer geselligkeitsfördernden Aufgabe wird die Kunst also fortan auch in den Dienst der Gesundheitspflege gestellt.[77] Begründet wird die medizinische Aufwertung des Ästhetischen mit seinem Vermögen, positiven Einfluss auf die Einbildungskraft nehmen zu können. Über die Einbildungskraft, die die Diskurse an der Schnittstelle von Ästhetik und Medizin als mentale Kompetenz definieren, „sich Gegenstände vorzustellen, die nicht zugleich gegenwärtig sind",[78] führt Ernst Anton Nicolai in seinen *Gedancken von den Würckungen der Einbildungskraft in den menschlichen Körper* (1744/1751) aus: „Die Einbildungskraft kan Affecten erregen […]. Die Affecten verursachen Veränderungen in dem menschlichen Körper […]. Folglich kan auch die Einbildungskraft Veränderungen in dem menschlichen Körper verursachen."[79] Daran anknüpfend, vertritt Johann Christian Bolten in seinen *Gedancken von den psychologischen Curen* (Halle 1751) die These, dass es nicht unbedingt notwendig sei, die menschliche Realität zu verbessern, sondern dass es im Sinne einer „Therapia imaginaria" – so formuliert es Johann Andreas Roeper[80] – durchaus genüge, die Einbildungskraft in förderlicher Weise zu stimulieren.[81] Als zentrales Wirkungsfeld lässt sich, wie mit Bodmer gezeigt wurde, insbesondere die Poesie identifizieren, allerdings beruft sich Bolten in seinen Ausführungen nicht auf den Schweizer Philologen, sondern auf den französischen Historiker, Diplomaten und Ästhetiktheoretiker Jean-Baptiste Du Bos, der die ar-

---

76 Vgl. Mauser, Anakreon als Therapie?, S. 104.

77 Vgl. Mauser, Anakreon als Therapie?, S. 101.

78 Mauser, Anakreon als Therapie?, S. 105.

79 Ernst Anton Nicolai: Ernst Antons Nicolai Königl. Preußl. Hofraths, der Artzneygelahrheit Doktors und öffentlichen ausserordentlichen Professors auf der Königl. Preußl. Friedrichsuniversität: Gedancken von den Würckungen der Einbildungskraft in den menschlichen Körper. Zweyte vermehrte Auflage. Halle in [sic!] Magdburgischen 1751 (Online-Ausgabe: Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt 2012, http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/urn/urn:nbn:de:gbv:3:1 – 320831, letzter Zugriff: 05.06.2020), S. 49.

80 Johann Andreas Roeper: Die Würckung der Seele In den Menschlichen Cörper Nach Anleitung Der Geschichte eines Nacht-Wanderers Aus vernünftigen Gründen erläutert. Halberstadt 1748 (digitalisierte Ausgabe: Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:29-bv012648324 – 8, letzter Zugriff: 10.06.2020), S. 25. Vgl. hierzu auch: Mauser, Anakreon als Therapie?, S. 108.

81 Vgl. Mauser, Anakreon als Therapie?, S. 104.

gumentativen Grundlagen für eine Diätetik der Dichtung schafft und neben der Poesie auch die Malerei als positiven Stimulus der Einbildungskraft ins Feld führt.[82]

Dem Konsum von Poesie misst man bei der Förderung des menschlichen Wohlbefindens deshalb große Bedeutung zu, weil die Medizin nicht trennscharf zwischen Wirkungen sinnlicher Umweltreize und Wirkungen eingebildeter Sinnesreize unterscheidet, d. h., es findet keine klare Differenzierung von Realität und Eingebildetem statt, wie sich bei Zückert zeigt.[83] Sei es die „Tonkunst, die Kirchenmusik, das Singen, vortrefliche Schildereyen und Gemählde […], wohlausgearbeitete Schauspiele, das Lesen eines Dichters, die sinnreichen Scherze […]"[84] – es geht Zückert vornehmlich um den Genuss als solchen, die Beschaffenheit der Quelle ist zweitrangig, weshalb das sinnliche Vergnügen auch der Einbildungskraft entspringen und rein imaginierter Natur sein kann.

Hier bilden sich also wirkmächtige Diskurse der Diätetik aus, an denen *Koxkox und Kikequetzel* partizipiert und vor deren Hintergrund sich Wielands Arbeit an der Imagination des Sinnlichen, sprich die überdeutlich in Szene gesetzte Lust des Erzählers an der detailgenauen Beschreibung der sensorischen Reize der mexikanischen Landschaft lesen lässt. Die Darstellungstechniken von *Koxkox und Kikequetzel* machen entsprechend deutlich, dass nicht nur Bodmers *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde Der Dichter*, sondern auch medizinische Diskurse Wielands Poetologie entgegenkommen, denn Wieland versucht, die Lesenden in den Stand zu versetzen, sich die Landschaft mit all ihren wahrnehmbaren Eigenschaften vorstellen und sie – den Auffassungen der zeitgenössischen Medizin von der Wirkungsweise der Einbildungskraft durchaus nahestehend – tatsächlich genießen zu können. Der narrative Modus des *showing* und der Gebrauch einer wahrnehmungsbezogenen Wortwahl lassen sich dabei als Strategien deuten, mittels derer die Stimulation der Einbildungskraft befördert werden soll. So verwendet der Erzähler zahlreiche die sinnliche Wahrnehmung betreffende Adjektive („bunten", „feuchten", „vielfarbichte", „warmer", „lasurblau"), Adjektive der emotionalen Wirkung („angenehmer"), Adjektive, welche eine ungefähr wahrnehmbare Menge bestimmen und auf die Opulenz der Landschaft verweisen („alle", „tausend", „zehentausend") sowie substantivierte Adjektive („Roth"). Es finden sich viele Konkreta, mit denen der Erzähler die exotische Idylle ausgestaltet („Pflanzen", „Fliegen", „Schmetterlingen", „Flügel", „Sonne", „Vizizilis", „Zweige", „Orangenblüthen", „Rosen", „Wärme", „Luft", „Wind", „Sonnenhitze"), und Verben beziehungsweise Partizipien, die insbesondere die wahrnehmbare Vitalität von Flora und Fauna

82 Vgl. Mauser, Anakreon als Therapie?, S. 104.
83 Vgl. Mauser, Anakreon als Therapie?, S. 108.
84 Zückert, S. 34.

betonen („blühen“, „aufstehend“, „probieren“, „erwachen“, „schwärmen“). Über den bildlichen Vergleich mit dem Inneren einer erblühenden Rose gelingt es dem Erzähler überdies, Koxkox optisch der Landschaft anzugleichen.

Dass Wieland sich in *Koxkox und Kikequetzel* für eine detailreiche Beschreibung einer mexikanischen Idylle und ihrer vielfältigen sinnlichen Reize entscheidet, ist im Hinblick auf die Stimulation der Einbildungskraft und den damit verbundenen Genuss seiner Leserschaft eine zweischneidige Angelegenheit. Trägt die exotische Signatur der Landschaft zwar die Verheißung des Neuen und des dadurch besonders distinguierten Genusses in sich, so besteht doch die Gefahr, dass sich gerade diese Fremdartigkeit als problematisch für die umfänglichere imaginäre Ausgestaltung der Szenerie durch die Lesenden erweist. Dieser Gefahr gebietet Wieland allerdings Einhalt, indem er die Idylle einerseits mit einem auch auf europäischem Boden vorfindbaren Inventar ausstattet, welches seinem Publikum aus der eigenen Anschauung bekannt ist („bunte Fliegen und Schmetterlinge[]“, „Rosen“).[85] Andererseits beschränkt er das tatsächlich als exotisch identifizierbare Inventar auf gerade einmal zwei Dinge („zehentausend vielfarbichte Vizizilis“ [i. e. Kolibris, F.B.], „Orangenblüthen“), wobei diese kein Hindernis für die Imagination darstellen sollten, weil es sich um Dinge handelt, die Wieland selbst wie auch der deutschen Leserschaft insgesamt nicht gänzlich fremd sein dürften. Im deutschsprachigen Raum etwa finden sich genauere Beschreibungen von Kolibris bereits in vielbeachteten Publikationen seit dem sechzehnten Jahrhundert.[86] Wieland wiederum bezieht sein Wissen über Kolibris aus der von Johann Joachim Schwabe herausgegebenen und ab 1747 in 21 Bänden erschienenen *Allgemeinen Historie der Reisen zu Wasser und zu Lande*, in welcher bedeutende Reiseberichte vom sechzehnten bis achtzehnten Jahrhundert versammelt sind und die eine ausführliche Deskription des Kolibris, seiner optischen Erscheinung und seines Verhaltens enthält.[87] Mit Orangenblüten – die im Übrigen in *Koxkox und Kikequetzel* einmal mehr

---

85 Jan Gerstner weist auf die im achtzehnten Jahrhundert häufig anzutreffenden Überblendungen von europäischer Idyllik und exotischer Alterität hin. Bekanntes Beispiel hierfür sind Tahiti-Beschreibungen Bougainvilles. Bemerkenswert ist, dass Bougainville sich bei den tahitianischen Szenerien an Idyllendarstellungen des Rokokomalers Boucher erinnert fühlt, sprich auch bei Bougainville werden exotische Idyllen als passendes Sujet des Rokoko imaginiert. Vgl. Gerstner, S. 13.

86 Vgl. hierzu die populäre *Historia animalium* in sechs Teilen (1551–1558) von Conrad Gesner.

87 Dort heißt es über den Kolibri: „Der Vogel, welchen die Mexicaner Vicicili nennen, scheint von demjenigen wenig unterschieden zu seyn, welchen die Europäer an andern Orten Rene, und in Peru Tomincios genannt haben. Gomara beschreibt ihn: „Er hat keinen größern Körper, als eine Wespe. Sein Schnabel ist lang und sehr dünne. Er nähret sich von dem Thaue und Geruche der Bluhmen, indem er herumschwärmet und sich niemals setzet. Sein Gefieder ist eine Art von Dunen, aber bunt von verschiedenen Farben, die ihn sehr angenehm machen. Die Indianer halten seine Federn sehr hoch, vornehmlich die am Halse und auf der Brust, um sie mit Golde zu verarbeiten. Der Vicicili

auf die Beliebigkeit der botanischen Ausstattung der Idylle durch den Erzähler verweisen, weil die aus Asien stammenden Pflanzen mitnichten in einem urtümlichen Mexiko hätten wachsen können – müssten die Leserinnen und Leser insofern umfänglich in ihrer sinnlichen Erscheinungsweise vertraut sein, als Zitruspflanzen in Orangerien seit Mitte des sechzehnten Jahrhunderts im europäischen Raum gezüchtet und ihre Früchte und Blüten laut Johann Heinrich Zedlers *Grossem vollständigen Universal-Lexicon aller Wissenschafften und Künste* (1731–1754) zu medizinischen beziehungsweise kosmetischen Zwecken in Apotheken vertrieben wurden.[88] Wieland gestaltet seine exotische Idylle entsprechend nicht als radikal Fremdes, sondern macht sie kommensurabel, weil sich selbst bei den Exotika von einem ausreichenden Grad an Bekanntheit ausgehen lässt.

Obgleich sich Wieland mit der detailreichen sinnlichen Darstellung der exotischen Idylle in die Rokokotradition einschreibt, welche eine große Nähe zum medizinischen Diskurs pflegt und qua Literatur an der Gesundheitspflege ihrer Leserschaft teilzuhaben versucht, betont der Erzähler in selbstreflexivem Gestus die beschränkten medialen Mittel der poetischen Beschreibung. Über die schlafende Kikequetzel, auf die Koxkox trifft, heißt es nämlich:

> Ihr rechter Arm, – dessen schöne Form unser Philosoph nicht unbemerkt läßt, – verbarg einen Teil ihres Gesichtes und bekam durch die Verkürzung, und den sanften Druck, den er von seiner Lage lidt, einen Reiz, der – wie alle Grazien – sich besser fühlen als zeichnen, und besser zeichnen als beschreiben läßt […].[89]

Zunächst beschreibt Wielands Erzähler die schlafende Kikequetzel in einem Gestus, der große Ähnlichkeiten mit Lukians elftem Göttergespräch *Endymion* aufweist,[90] dabei findet aber eine Verkehrung der Geschlechterrollen statt, denn im Göttergespräch wird die Schönheit eines männlichen Körpers gepriesen. Die Handlungsarmut dieser Szene, in der sich der Erzähler ausschließlich mit der körperlichen

---

stirbt oder vielmehr entschläft im Weinmonate auf einem Zweige, woran er mit den Füßen angeklammert bleibt, bis auf den April, als die vornehmste Bluhmenzeit. Alsdann wachet er wieder auf; und daher kömmt sein Name, welcher auferweckt heißt." (O.V.: Allgemeine Historie der Reisen zu Wasser und Lande oder Sammlung aller Reisebeschreibungen, welche bis itzo in verschiedenen Sprachen von allen Völkern herausgegeben worden. 13. Bd. Hg. von Johann Joachim Schwabe. Leipzig 1755, digitalisierte Ausgabe: https://archive.org/stream/cihm_ 33448#page/n5/mode/2up, letzter Zugriff: 19.06.2020).

88 Vgl. Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschafften und Künste. Bd. 28. Leipzig und Halle 1741, S. 1354–1363, hier S. 1356 (digitalisierte Ausgabe: https://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=startseite&l=de, letzter Zugriff: 06.09.2018).

89 Wieland, Beyträge, Bd. 9.1 Text, S. 127.

90 Vgl. Wieland, Beyträge, Bd. 9.2.1 Apparat, S. 460 f.

Schönheit der schlafenden Kikequetzel in einer paradiesähnlichen Landschaft befasst, ruft ikonografisch Giorgiones und Tizians *Schlummernde Venus* (um 1508–1510) auf und mag Wieland dazu verleitet haben, eine medientheoretische Diskussion anzustoßen, die um die Möglichkeiten und Grenzen einer unmittelbar sinnlichen Wahrnehmung körperlicher Schönheit und ihrer künstlerischen Darstellung kreist. Drei Modalitäten werden im Rahmen dessen zur Debatte gestellt: die Unmittelbarkeit des Tastsinns, der durch bildkünstlerische Repräsentationen adressierte Gesichtssinn und das abstrakte Zeichensystem der literarischen Beschreibung. Mit der Frage nach dem Verhältnis von Tastsinn, Bildmedium und literarischer Beschreibung greift Wieland medientheoretische Diskussionen seiner Zeit auf, wie sie von Lessing und Herder geführt wurden.

Durch die Erwähnung des Tastsinns als privilegierter Sinn zur Wahrnehmung körperlicher Schönheit rückt Wieland *Koxkox und Kikequetzel* insbesondere in die Nähe zu Herders Ästhetik, die letzterer im Kontext seiner Arbeiten zur *Plastik* (1778) entfaltet und deren Anfänge in die Jahre zwischen 1768 und 1770 zurückreichen.[91] Für meine Fragestellung ist Herders Aufwertung des Tastsinns von Belang, mit welcher er ausdrücklich der konventionellen Sinneshierarchie widerspricht. Seine bereits im *Vierten Kritischen Wäldchen* (1769) ausführlich entwickelten Überlegungen basieren auf der Annahme, dass der Tastsinn der privilegierte Sinn des Menschen sei, weil man sich allein mithilfe des Tastens untrüglich und unmittelbar nicht nur der Wahrhaftigkeit, sondern zugleich auch der Schönheit des menschlichen Körpers versichern könne.[92] Dies hat freilich erhebliche Konsequenzen für Herders eigentümliche Klassifikation der Künste, an deren erster Stelle die Bildhauerei als jene Kunstform steht, die im literalen Sinn am Eindrücklichsten das Haptische adressiere.

Wielands Erzähler folgt Herder, wenn der Nahsinn des Tastens in der Beschreibung von Kikequetzel als Sinn für die besonders authentische Erfahrung körperlicher Schönheit entworfen wird. Er folgt Herder auch, wenn er die bildkünstlerische, d. h. visuelle Darstellung der körperlichen Schönheit dem ästhetischen Erlebnis des konkreten Ertastens nachordnet, denn Herder wertet den Gesichtssinn im Vergleich zum Tastsinn mit dem Argument ab, die

91 Vgl. Stefan Greif: Aisthetische Selbstsorge. Plastik und Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. In: Herder-Handbuch. Hg. von Stefan Greif, Marion Heinz und Heinrich Clairmont. Paderborn 2016, S. 524–540, hier S. 528. Zu den Vorarbeiten zählen die unpublizierte Skizze *Zum Sinn des Gefühls* (Entstehung 1769), das *Vierte kritische Wäldchen* (1769) und die *Eutiner Plastik* (1770).

92 Zur Brüchigkeit dieses Argumentationsstrangs von Herder vgl. Inka Mülder-Bach: Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung" im 18. Jahrhundert. München 1998, S. 70.

Perzeptionsfähigkeit des Auges beschränke sich lediglich auf Oberflächenphänomene. „[D]as Körperliche, Wohlförmige und das solide Gefällige“ indessen ließe sich „nur eigentlich mit Beihülfe des Gefühls erkennen, und mit dem Gesichte nur Plane, nur Figuren, nur Farben; nicht aber unmittelbar körperliche Räume, Winkel und Formen“.[93] Herders These, wonach der Tastsinn als gleichsam ursprünglichster Erfahrungssinn zu beurteilen ist, weil er sich bei den Kindern der „Wilden“ in ihrer Erkundung der Welt besonders dominant hervortue,[94] kommt Wielands Auseinandersetzung mit Rousseaus Ursprungsvisionen freilich entgegen.

Anders als bei Herder jedoch führt die Aufwertung des Tastsinns und eine daraus resultierende Hierarchie der sinnlichen Wahrnehmung des Schönen in *Koxkox und Kikequetzel* weder zur Herabsetzung der bildkünstlerischen Darstellung noch zur Herabsetzung der Literatur. So entscheidet sich Wieland in der ersten Ausgabe der *Beyträge* von 1770 dazu,[95] der deskriptiven Passage eine das Motiv der oben bereits genannten *Schlummernden Venus* aufrufende Abbildung folgen zu lassen (Abb. 1), auf die er die Lesenden mit dem Vermerk „Ihr rechter Arm […] bekam […] einen Reiz, der […] sich besser fühlen als zeichnen, und besser zeichnen als beschreiben läßt; *gestalten*[[96]] *der geneigte Leser aus untenstehender Figur zu ersehen belieben wird* [meine Kursivierung, F.B.]“[97] hinweist.

Es wird der Lessing’schen Kunsteinteilung aus dem *Laokoon* geschuldet sein, dass Wieland sich dazu entscheidet, der unmittelbaren Erfahrung körperlicher Schönheit deren bildkünstlerische Darstellung folgen zu lassen. Lessing reserviert in seiner Abhandlung die Darstellung eines unbewegt-schönen Körpers für Malerei und Bildhauerei, entspringe „körperliche Schönheit“ doch

> aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfodert also, daß diese Teile neben einander liegen müssen; und da Dinge, deren

---

93 Johann Gottfried Herder: Die Kritischen Wälder zur Ästhetik. Viertes kritisches Wäldchen [1769]. In: ders.: Werke in zehn Bänden. Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781, hg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt a. M. 1993, S. 247–442, hier S. 290.

94 Vgl. hierzu Herder: „Kommet an die kleine Grashöhle, wo der Säugling einer so genannten Wilden spielt: […] Da steht der kleine Experient und tastet und wägt und mißt mit Händen und Füßen sehend und fühlend […].“ (Johann Gottfried Herder: Sämmtliche Werke, hg. von Bernhard Suphan. 33 Bde., hier Bd. 8. Berlin 1877 ff. Repr. Hildesheim 1967 f., S. 121).

95 In der zweiten Ausgabe ist die Abbildung weggelassen, wodurch der medienreflexive Gestus der Erzählung deutlich geschwächt wird.

96 I.e. „Kurialdeutsch für ‚die Beschaffenheit der Umstände‘ bzw. ‚der Verhältnisse‘“ (Wieland, Beyträge, Bd. 9.2.1 Apparat, S. 461).

97 Christoph Martin Wieland: Beyträge zur geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens. Aus den Archiven der Natur gezogen. Erster Theil. Leipzig 1770 (Online-Ausgabe: Bayerische Staatsbibliothek 2009, https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb10123306, letzter Zugriff: 15. 03. 2023), S. 49 f.

> Teile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind; so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.[98]

Erhebt Lessing das Koexistierend-Augenblickhafte zum privilegierten Sujet der bildenden Kunst, hat sich die Dichtung dem Konsekutiven, der Handlung in der Zeit zu widmen.[99] Der Dichter also, „der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte“, müsse sich „der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit gänzlich“[100] enthalten.[101]

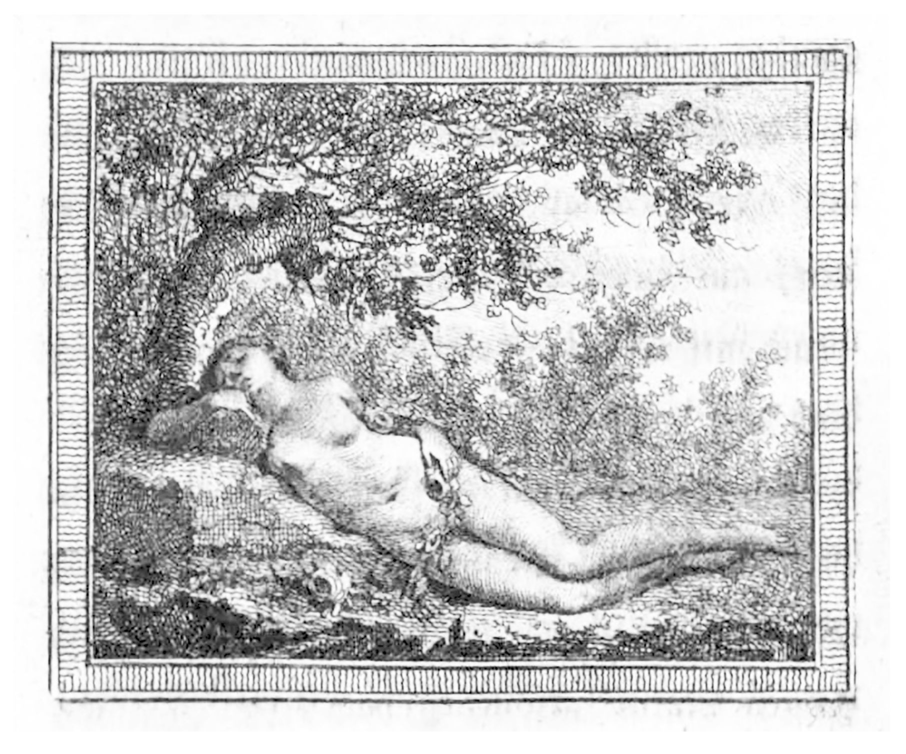


Abb. 1: Die schlafende Kikequetzel. Abbildung aus: Christoph Martin Wieland: Beyträge zur geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens. Aus den Archiven der Natur gezogen. Erster Theil. Leipzig 1770, S. 50.

98 Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 5,2: Werke 1766 – 1769, hg. von Wilfried Barner. Frankfurt a. M. 1990, S. 11 – 322, hier S. 144.
99 Vgl. Lessing, S. 144.
100 Lessing, S. 144.

Tatsächlich enthält sich *Koxkox und Kikequetzel* aber nicht mit aller Konsequenz der literarischen Beschreibung von Kikequetzels Schönheit, denn der Körper der Schlafenden in seiner idyllischen Umgebung wird sowohl mit dem Medium Text als auch mit dem Medium Bild zur Darstellung gebracht. Obgleich der Erzähler der bildkünstlerischen Repräsentation von Kikequetzels Schönheit Priorität vor der textuellen einräumt, hindert ihn dies keineswegs daran, doch auch von einer textuell verfassten, ekphratischen Beschreibung Gebrauch zu machen und dies mit der Abbildung zu kombinieren. Wieland zielt entsprechend in Abgrenzung zu Lessing darauf ab, eine Form der multimodalen Anschaulichkeit zu evozieren, die gerade durch die Kombination von Text- und Bildmedium entsteht.

Für Wieland ist demnach das Zusammenwirken der Künste wie auch der einzelnen Sinne entscheidend. Dies wird ebenso in jenen Abschnitten deutlich, die sich an die Deskription der schlafenden Kikequetzel anschließen. So lässt er Koxkox sowohl den Gesichts- als auch den Tastsinn nutzen, mittels deren sich der Protagonist versichert, dass Kikequetzel wahrhaftig vor ihm liegt. Hierüber heißt es: „Es ist in der menschlichen Natur, daß wir uns die Existenz eines Gegenstandes, den uns die Augen bekannt gemacht haben, durch einen andern Sinn zu beweisen suchen."[102] Plädiert dieser Abschnitt für das produktive Zusammenwirken der Sinne, findet sich in einer Digression, die der Handlung zwischen der Entdeckung Kikequetzels und Koxkox' erstem Annäherungsversuch zwischengeschaltet ist, eine Kritik an der hierarchisierten Anordnung der Sinne. In ihr wendet sich der mexikanische Philosoph Tlantlaquacapatli – erneut unter Rückgriff auf die in *Koxkox und Kikequetzel* offenkundig beliebte Textsorte der Liste – mit Vehemenz gegen einen normativen Schönheitsbegriff und spricht sich auf diese Weise auch implizit gegen die Privilegierung eines einzelnen Sinnes als vermeintlich primärem Zugang zur Wahrnehmung des Schönen aus:

> Tlantlaquacapatli untersteht sich, aus verschiedenen Ursachen nicht, zu bestimmen, wie schön das Mädchen gewesen sey; – denn
> E r s t l i c h , (sagt er) fehlen mir dazu die nöthigen Originalgemählde, Zeichnungen, Abdrücke, u. s. w.
> Z w e y t e n s , haben wir kein allgemein angenommenes Maas der Schönheit, und
> D r i t t e n s , ist auch keines möglich, – bis alle Menschen, an allen Orten und zu allen Zeiten, aus einerley Augen sehen, und den Eindruck mit einerley Gehirn auffassen werden, – und das, spricht er, hoffe ich nicht zu erleben.[103]

101 Mit der Rolle der Sinne in Lessings Werk insgesamt befasst sich folgender Sammelband: Alexander Košenina und Stefanie Stockhorst (Hg.): Lessing und die Sinne. Hannover 2016.
102 Wieland, Beyträge, Bd. 9.1 Text, S. 131.
103 Wieland, Beyträge, Bd. 9.1 Text, S. 127 f.

Wenngleich sich *Koxkox und Kikequetzel* im Anschluss an die Rokokodichtung und deren Affinität für den medizinisch-diätetischen Diskurs als Plädoyer für ein (erotisches) Genusserleben verstehen lässt, in das jedes einzelne Sinnesorgan gleichberechtigt eingebunden ist, findet zu keinem Zeitpunkt ein „rauschhafter Sinnesexzess“[104] statt. Stets wird der sinnliche Genuss im Zaum gehalten, um zu verhindern, dass die Rezipientinnen und Rezipienten der Rokokoästhetik „zerstörerischen Leidenschaften“[105] anheimfallen – auch das ist ein übliches Vorgehen der Rokokodichtung. Tlantlaquacapatli etwa vergleicht Koxkox’ erotisches Erlebnis in der mexikanischen Idylle mit eigenen wollüstigen Erfahrungen, fügt den Ausführungen über seine Ausschweifungen jedoch sogleich einen tugendhaften Sinnspruch hinzu:

> Ich bin, fährt er fort, auch unter Rosen gelegen, o Motezuma; ich habe mich in den Düften des Rosenstrauchs, im säuerlichsüssen Nectar des Palmbaums, und in den süssen Küssen des Mädchens berauscht. – Hab’ ich nicht den Becher der Freude rein ausgetrunken, und den letzten Tropfen von meinem Nagel abgeschlürft? – Aber, ich behaupte dir, und schwöre, daß die Wollust, eine gute That zu thun, die größeste aller Wollüste ist! –[106]

Der hymnischen Anrufung des aztekischen Königs Motezuma folgt unter Rückgriff auf Topoi der Anakreontik die Beschreibung von Tlantlaquacapatlis sexuellen Eskapaden vor exotisierter Kulisse und auch hier wird durch die Erwähnung der „Düfte[] des Rosenstrauchs“, des „säuerlichsüssen Nectar[s] des Palmbaums“ und der „süssen Küsse[] des Mädchens“ die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung – insbesondere des Olfaktorischen und Gustatorischen – hervorgehoben. Tlantlaquacapatli bändigt seine Frivolität jedoch durch eine sittliche Schlussfolgerung, mit welcher er das tugendhafte Handeln in noch stärkerem Maße lobt als den erotischen Genuss. Durch den sich im Folgenden einschaltenden Erzähler wiederum wird sogar der Sexualtrieb in den sittlichen Diskurs überführt, indem er betont, dass „dieses Geschäffte, wiewohl an sich selbst bloß animalisch“, unabdingbar sei, um den Fortbestand der menschlichen Gattung zu sichern. „Wollust“ verbindet sich dem Erzähler zufolge mit „edelsten Handlungen“[107] und gewinnt somit an Legitimität.

Eine besonders humorvolle Bändigung des Sinnlichen gelingt Wieland im Anschluss an die Digressionen über die sittliche Aufwertung des Sexuellen, wenn sich

104 Dorothee Kimmich: Auf der Suche nach dem ganzen Menschen. Die künstlichen Paradiese epikureischen Glücks im Rokoko. In: Anakreontische Aufklärung. Hg. von Manfred Beetz und Hans-Joachim Kertscher. Tübingen 2005, S. 77–91, hier S. 87.
105 Mauser, Anakreon als Therapie?, S. 89.
106 Wieland, Beyträge, Bd. 9.1 Text, S. 130.
107 Wieland, Beyträge, Bd. 9.1 Text, S. 130 f.

der Erzähler wieder dem Handlungsgang, sprich Koxkox und der schlafenden Kikequetzel zuwendet. Über Koxkox führt der Erzähler aus:

> Er betrachtete das Mädchen [...]; und da sich mit jedem Augenblicke seine Furcht verlohr, und die Begierde, sich ihrer Körperlichkeit zu versichern, zunahm, so streckte er [...] seine rechte Hand aus, bückte sich mit halbem Leib über sie hin, und legte, so sacht' es ihm möglich war, die zitternde Hand auf ihre linke Hüfte. [...] [S]eine Augen fiengen an trübe zu werden, und, vor lauter Empfindung, sank er ohne Empfindung neben die schöne Kikequetzel hin [...].[108]

Wieland lässt Koxkox beim Anblick der schlafenden Kikequetzel just in dem Moment ohnmächtig werden, in dem die Handlungen des jungen Mannes in sexuelle Aktivitäten überzugehen drohen. Wieland zieht also im richtigen Augenblick die Reißleine und erspart damit seinem Erzähler und den Lesenden die Darstellung eines Geschlechtsaktes. Diese Zügelung des Sinnlichen korreliert aber keinesfalls mit einer nüchternen Erzählhaltung, sondern wird gleichsam durch die Situationskomik und den durch eine antithetische Formulierung hervorgerufenen Sprachwitz („vor lauter Empfindung, sank er ohne Empfindung [...] hin") kompensiert. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Wieland stets darum bemüht ist, seinem Publikum eine genüssliche Lektüre zu ermöglichen, selbst wenn es der Sittlichkeitsdiskurs seiner Zeit gebietet, nicht jedes sinnliche Vergnügen *en détail* zu schildern.

Der Aspekt des Genusses steht folglich im Zentrum von Wielands Erzählung, wodurch der Autor maßgeblich an anthropologische Diskussionen im achtzehnten Jahrhundert über die sinnliche Wahrnehmung anschließt und damit einerseits darauf abzielt, sich von Rousseaus asketischem Ideal des *homme naturel* abzugrenzen, und andererseits eine an der medizinischen Diätetik orientierte Poetologie entwickelt, die mithilfe der gelehrt-heiteren Darstellung der exotischen Idylle und ihrer Bewohnerinnen und Bewohner eine die Sinne anregende Lektüre ermöglichen soll. Auf diese Weise trägt Wieland im literarischen Feld seiner Zeit dazu bei, der aisthetischen Ausrichtung des Exotismus den Weg zu ebnen.

108 Wieland, Beyträge, Bd. 9.1 Text, S. 131.

2 Exotik und Einbildungskraft. E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit*

Am 16. Januar 1814 schickt E.T.A. Hoffmann seinem Verleger C.F. Kunz einen Teil des Märchens *Der goldene Topf* in Reinschrift mit folgend beigefügter Notiz: „Ich glaube Ihnen eine Gemüthsergötzlichkeit zu bereiten, wenn ich Ihnen anliegend die Reinschrift der ersten vier Vigilien meines Mährchens sende, das ich selbst für exotisch und in der Idee neu halte; die Idee, die ich beabsichtigt, spricht sich im Anfange der vierten Vigilie aus."[1]

Während sich die Forschung bis dato vorzugsweise mit dem letzten Halbsatz dieser Notiz befasst hat und eine Vielzahl von Studien zum darin angedeuteten und im *Goldenen Topf* umgesetzten serapiontischen Prinzip vorliegen,[2] mangelt es indessen an Untersuchungen, die nach Hoffmanns Charakterisierung des Märchens als „exotisch" fragen. Zweifelsohne sind – angestoßen durch Günter Oesterles instruktive Ausführungen zur Arabeske – mehrere Studien zur Rolle des „Orientalischen" im *Goldenen Topf* erschienen,[3] allerdings erschöpft sich das Epitheton „exotisch" keinesfalls im orientalisierenden Duktus des Märchens und in den orientalischen Schriftzeichen, die Anselmus kopiert. Vielmehr kommt hier eine Dimension des Exotischen im allgemeineren, nicht auf eine spezifische Weltgegend zu reduzierenden Sinne des Fremdländischen zum Tragen. Dabei gestaltet der *Goldene Topf* eine Ästhetik des Exotismus, die sich als Aisthetik verstehen lässt und maß-

---

1 E.T.A. Hoffmann: Begleitbrief zum ersten Teil der Reinschrift des *Goldenen Topfs* an den Verleger Kunz. In: ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 2/1: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814, hg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M. 1993, S. 749.

2 Vgl. hierzu beispielsweise: Ilse Winter: Untersuchungen zum serapiontischen Prinzip E.T.A. Hoffmanns. Den Haag 1976; Petra Ursula Liedke-Konow: Entstehung, Wirkung und Gestaltung. Heiterkeit, Ausgleich und Vielseitigkeit. Versuch einer umfassenden Definition des Serapiontischen bei E.T.A. Hoffmann. In: Acta Germanica 26/27 (1988/1989), S. 7–26.

3 Vgl. Günter Oesterle: Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen *Der goldne Topf.* In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 1 (1991), S. 69–107 sowie exemplarisch: Andrea Polaschegg: „diese geistig technischen Bemühungen…" Zum Verhältnis von Gestalt und Sinnversprechen der Schrift. Goethes arabische Schreibübungen und E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf.* In: Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. Hg. von Gernot Grube, Werner Kogge und Sibylle Krämer. München, S. 279–304; Eva Blome: Serpentina und Chelion. Metamorphes Erzählen in E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf* und Adalbert Stifters *Die Narrenburg.* In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 89 (2015), H. 1, S. 404–424; Heide Volkening: Alltag und Orient (E.T.A. Hoffmanns *Der Goldene Topf*). In: Translatio Babylonis. Unsere orientalische Moderne. Hg. von Barbara Vinken. Paderborn 2015, S. 113–126; Joanna Neilly: E.T.A. Hoffmann's Orient. Romantic Aesthetics and the German Imagination. Oxford 2016.

https://doi.org/10.1515/9783110755053-003

geblich eingebunden wird in Hoffmanns poetische Verhandlung der Einbildungskraft.

Die um 1800 gängige Definition des Wortes „exotisch" kann aufzeigen, welches semantische Spektrum Hoffmann mit dem Epitheton seines Märchens abdeckt. Einen wesentlichen Hinweis für die zeitgenössische Begriffsverwendung liefern Goethes *Botanische Studien*, denn dort steht „exotisch" wiederholt für „fremdländisch, aus Übersee stammend, dort befindlich; überwiegend von Pflanzen".[4] Dass Goethe den Begriff vorzugsweise im Kontext der Botanik nutzt, ist insofern bemerkenswert, als sich Exotisches im *Goldenen Topf* ebenfalls und in besonders augenscheinlicher Weise im Motiv der fremdländischen Pflanzen des märchenhaften Lindhorst'schen Gewächshauses, der Palmenbibliothek und der Atlantis-Passage präsentiert.

Die Beschreibung der beiden üppig mit Exotika ausstaffierten Räume im Hause des Archivarius durch den Erzähler sowie die Atlantis-Passage in der zwölften Vigilie stehen im Fokus der Untersuchung, weil sich mithilfe der Analyse ihrer Darstellung zentrale Erkenntnisse über Hoffmanns Konfiguration der Einbildungskraft gewinnen lassen. Das Interieur der beiden Räume sowie die Szenerie von Atlantis, auf welche der Erzähler unter Rückgriff auf das rhetorische Konzept der *enargeia*[5] detailliert eingeht, gleichen märchenhaften Landschaften voller Palmen, seltener Blumen und anderer exotischer Pflanzen. Berücksichtigt man, dass nicht nur Märchenwelten, sondern dass um 1800 aufgrund der beschränkten Mobilität auch exotische Landschaften kein Gegenstand realer Anschauung sind, allenfalls über Reiseliteratur und -malerei vermittelt werden und daher nur in der Vorstellung von Hoffmanns Publikum existieren, wird evident, warum sich der *Goldene Topf* dezidiert diverser Exotika bedient. Das Märchen macht nämlich, wie sich zeigen wird, mit diesen beschreibenden Passagen die Leistungsfähigkeit der Einbildungskraft zum Thema. Dabei verdeutlicht die Analyse auch, dass diese Passagen über ein hohes medienreflexives Potenzial verfügen, denn in ihnen stellt sich die Frage nach Möglichkeiten und Grenzen einer sprachlichen Vergegenwärtigung jener Welten, die trotz ihres imaginären Charakters in ihren sinnlichen Eigenschaften plastisch vorstellbar gemacht werden sollen.

---

4 Rüdiger Welter: exotisch. In: Goethe-Wörterbuch. Hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der Akademie der Wissenschaften in Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Stuttgart 1978 ff. (http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=GWB&mode=Vernetzung&lemid=JE04252#XJE04252, letzter Zugriff: 09.01.2018).

5 Vgl. hierzu: Drügh, S. 3.

2.1 Gewächshaus und Palmenbibliothek

Zuerst ist zu skizzieren, wie sich das Konzept der Einbildungskraft definieren lässt. Da seine knapp 2200 Jahre alte Geschichte von starken Brüchen und Bedeutungsverschiebungen geprägt ist, seien an dieser Stelle nur jene Facetten der Begriffsgeschichte erläutert, die im Hinblick auf die Analyse des *Goldenen Topfs* relevant sind.

Aristoteles legt den Grundstein für die Definition der Einbildungskraft, wonach sie ohne die Gegenwart eines äußeren Gegenstandes Vorstellungen von diesem produzieren kann,[6] d.h., etwas in der empirischen Welt Abwesendes lässt sich mithilfe der Phantasietätigkeit als etwas Anwesendes imaginieren. Als Vermögen, das in einer Stufenfolge der psychischen Kompetenzen zur niedrigen Fähigkeit degradiert und der Welt des Materiellen zugeschrieben wird, ist der Einbildungskraft ein analoges Schicksal beschieden wie der sinnlichen Wahrnehmung: Man begegnet ihr „aus ontologischen, erkenntnistheoretischen und moralischen Gründen“[7] mit Skepsis. So ordnet der Rationalismus sie als gefährliche, zu Wahnsinn verleitende Phantasie ein und duldet sie lediglich in Gestalt des dichterischen Erfindungsvermögens, das sich jedoch stets der Vernunft unterzuordnen hat.[8] Mit der Emanzipation der Sinnlichkeit nun vollzieht sich im achtzehnten Jahrhundert zugleich die Aufwertung der Einbildungskraft, indem sie unter anderem durch Bodmer, Breitinger, Sulzer, Lessing und Herder in den Stand einer zentralen Kategorie des Ästhetischen erhoben wird.[9] Sulzer beispielsweise entwickelt die Einbildungskraft als Gegenbegriff zum Verstand und weist sie zwei unterschiedlichen Wirkungsfeldern zu. Während laut Sulzer für die Philosophie der Verstand konstitutiv ist, weil sich nur durch diesen die Welt angemessen erfassen lässt, basiere die Kunst auf dem schöpferischen Vermögen der Einbildungskraft.[10] Über das Verhältnis von Einbildungskraft und Kunst führt Sulzer aus, dass nur derjenige „ein Künstler

6 Vgl. Aristoteles: De insomniis. De divinatione per somnum. Übersetzt und erläutert von Philip J. van der Eijk [= Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung. Begründet von Ernst Grumach, hg. von Hellmut Flashar. Bd. 14, Teil III]. Berlin 1994, S. 19. Vgl. hierzu auch: Shu Ching Ho: Über die Einbildungskraft bei Goethe. System und Systemlosigkeit. Freiburg 1998, S. 16.

7 Jochen Schulte-Sasse: Einbildungskraft/Imagination. In: Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2: Dekadent bis Grotesk. Hg. von Karlheinz Barck et al. Stuttgart und Weimar 2001/2010, S. 88–120, hier S. 89.

8 Vgl. Sabine Schneider: Die Laokoon-Debatte. Kunstreflexion und Medienkonkurrenz im 18. Jahrhundert. In: Handbuch Literatur und visuelle Kultur. Hg. von Claudia Benthien und Brigitte Weingart. Berlin 2014, S. 68–85, hier S. 70; Utz, S. 132.

9 Vgl. Utz, S. 129 f.; Ho, S. 46–48.

10 Vgl. Johann Georg Sulzer: Einbildungskraft (Schöne Künste). In: ders.: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt. Bd. 2. Leipzig 1792, S. 10–15, hier S. 10.

werden [kann], in dessen Seele sie [die Einbildungskraft, F.B.] mit vorzüglicher Lebhaftigkeit würket.“[11] Obgleich Sulzer wesentlich zur Aufwertung der Einbildungskraft beiträgt, hält er – und darin gleicht er Goethe – weiterhin am Primat des Verstandes fest. Dessen Aufgabe sei es, den Künstler zu mäßigen und ihn vor einer zu ausschweifenden Phantasietätigkeit zu bewahren. Eine vollumfängliche Befreiung der Einbildungskraft aus den Zügeln des Rationalismus findet sodann in der Frühromantik statt, von der auch noch der *Goldene Topf* und zahlreiche andere Texte E.T.A. Hoffmanns zehren. Die Frühromantik ist überzeugt, dass sich die Welt von innen heraus, mithilfe der Einbildungskraft also, produktiv und zum Besseren verändern lasse. Dem Inneren einen deutlich größeren Wert als dem Äußeren zusprechend, fordert etwa Novalis eine programmatische Romantisierung der Welt, bei der die „gewöhnliche Gegenwart“ durch eine „geistige“ ersetzt werden solle.[12] Im *Heinrich von Ofterdingen* entwirft Novalis deshalb die Vision eines verloren gegangenen Goldenen Zeitalters, dem man sich qua dichterischer Phantasie wieder annähern könne, d. h., die poetische Einbildungskraft wird als Mittel projektiert, das der Entzauberung der Welt entgegenwirken und das „ganze Menschengeschlecht […] am Ende poëtisch“ werden lassen könne.[13] Zwar orientiert sich E.T.A. Hoffmann an Novalis’ Idee einer Realisierung des Goldenen Zeitalters durch die Imagination, doch nimmt er ähnlich wie Ludwig Tieck und Jean Paul eine Relativierung des frühromantischen Enthusiasmus vor, indem er ihn mit einer ironischen Wendung versieht. Hoffmann führt nämlich nicht nur vor, dass bei einer zu starken Fokussierung auf das Innere die Schwelle zum Wahnsinn rasch überschritten ist, er lehnt es auch ab, den Bereich der Phantasie gegenüber dem Bereich der Wirklichkeit zu verabsolutieren. Stattdessen verknüpft er beide auf ironisch gebrochene Weise miteinander und siedelt einmal das Phantastische im Alltag, dann wieder den Alltag im Phantastischen an.[14] Über dieses Verfahren, das Teil des oben erwähnten

---

11 Sulzer, Einbildungskraft (Schöne Künste), S. 10.

12 Novalis: Vermischte Bemerkungen und Blüthenstaub. In: ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. 2. Bd.: Das philosophische Werk I, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Darmstadt 1965, S. 399 – 474, hier S. 461. Vgl. hierzu auch: Larissa Kritschil: Zwischen „schöpferischer Kraft“ und „selbstgeschaffnem Wahn“. Die Imagination in Goethes Romanen. Würzburg 1999, S. 227.

13 Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In: ders.: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 1: Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe, hg. von Richard Samuel. Darmstadt 1978, S. 237– 414, hier S. 397.

14 Vgl. Wolfgang Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus. München 1985, S. 87.

serapiontischen Prinzips ist und als dessen Vorbild er die Märchen aus *Tausend-undeiner Nacht* nennt,[15] führt Hoffmann aus:

> Ich meine, daß die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag. Befindet er sich dann immer höher und höher hinaufgeklettert, in einem fantastischen Zauberreich, so wird er glauben, dies Reich gehöre auch noch in sein Leben hinein, und sei eigentlich der wunderbar herrlichste Teil desselben.[16]

Für die Analyse des *Goldenen Topfs* sind jene Traditionslinien in der Geschichte der Einbildungskraft entscheidend, in denen der Imagination die Fähigkeit zugeschrieben wird, einen inneren Zugang zu anderen Welten jenseits des Alltags zu eröffnen. Rekurriert Hoffmann bei seinen Entwürfen von Lindhorsts Gewächshaus und Palmenbibliothek und der Atlantis-Szene einerseits auf Novalis' Konzept eines durch die Imagination wiedergewinnbaren Goldenen Zeitalters, lässt sich andererseits eine Traditionslinie zu Sulzer ziehen. Dieser führt über die Einbildungskraft aus, dass sie im Verbund mit dem dichterischen Vermögen Welten kreieren könne, die sich radikal von der äußeren Umwelt unterschieden:

> Durch sie [die Einbildungskraft, F.B.] liegt die Welt […] in uns, und mit der Dichtungskraft verbunden wird sie die Schöpferin einer neuen Welt. Dadurch erschaffen wir uns mitten in einer Wüste paradiesische Scenen von überfließendem Reichthum und von reizender Annehmlichkeit.[17]

Es ist just diese Kompetenz der Einbildungskraft, die auch im *Goldenen Topf* ihre Wirkung entfaltet, weil sie der Prosa des Alltags gleichermaßen üppige, der Imagination entspringende Gegenwelten voller Exotika entgegenstellen kann.

Die Bedeutsamkeit von Lindhorsts Gewächshaus und Palmenbibliothek für den *Goldenen Topf* ergibt sich daraus, dass die beiden Räume zu Orten ästhetischer Erfahrung, ästhetischer Inspiration[18] wie auch ästhetischer Produktion werden und so als konstitutive Stätten der Kunst fungieren. Ab der sechsten Vigilie – und damit prominent genau ab der Mitte des zwölfteiligen Märchens platziert – werden Gewächshaus und Palmenbibliothek wiederholt zum Schauplatz der Handlung. Be-

---

15 Vgl. Stefan Ringel: Realität und Einbildungskraft im Werk E.T.A. Hoffmanns. Köln et al. 1997, S. 96 und Polaschegg, Der andere Orientalismus, S. 155.

16 E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 4: Die Serapionsbrüder, hg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Frankfurt a. M. 2001, S. 721.

17 Sulzer, Einbildungskraft (Schöne Künste), S. 11.

18 Vgl. hierzu auch: Nikolas Immer: Anselmus im Scriptorium. Die Bibliothek als Inspirations- und Erlebnisraum bei E.T.A. Hoffmann. In: Wissensräume. Bibliotheken in der Literatur. Hg. von Mirko Gemmel und Margrit Vogt. Berlin 2013, S. 65–87.

sonders detailreich beschreibt der Erzähler die Szenerie, als Anselmus zum ersten Mal das Haus des Archivarius betritt; den Lesenden soll also direkt mit dem Thematischwerden der Räumlichkeiten ein sensorisch möglichst genauer Eindruck von ihnen vermittelt werden. Es heißt:

> Die Türe ging auf, die Glocken läuteten gar lieblich durch das ganze Haus; klingling – Jüngling – flink – flink – spring – spring – klingling. – Er stieg getrost die schöne breite Treppe herauf und weidete sich an dem Duft des seltenen Räucherwerks, der durch das Haus floß. Ungewiß blieb er auf dem Flur stehen, denn er wußte nicht, an welche der vielen schönen Türen er wohl pochen sollte, da trat der Archivarius Lindhorst in einem weiten damastnen Schlafrock heraus und rief: Nun es freut mich H. Anselmus, daß Sie endlich Wort halten, kommen Sie mir nur nach, denn ich muß Sie ja wohl doch wohl gleich ins Laboratorium führen. Damit schritt er schnell den langen Flur hinauf und öffnete eine kleine Seitentüre, die in einen Korridor führte. Anselmus schritt getrost hinter dem Archivarius her; sie kamen aus dem Korridor in einen Saal oder vielmehr in ein herrliches Gewächshaus, denn von beiden Seiten bis an die Decke herauf standen allerlei seltene wunderbare Blumen, ja große Bäume mit sonderbar gestalteten Blättern und Blüten. Ein magisch blendendes Licht verbreitete sich überall, ohne daß man bemerken konnte wo es herkam, da durchaus kein Fenster zu sehen war. So wie der Student Anselmus in die Büsche und Bäume hinein blickte, schienen lange Gänge sich in weiter Ferne auszudehnen – aus dem tiefen Dunkel dicker Zypressenstauden blickten Marmorbecken hervor, aus denen sich wunderliche Figuren erhoben, Krystallenstrahlen hervorspritzend, die plätschernd niederfielen in schimmernde Lilienkelche; seltsame Stimmen rauschten und säuselten durch den Wald der wunderbaren Gewächse und herrliche Düfte strömten auf und nieder. Der Archivarius war verschwunden und Anselmus erblickte nur einen riesenhaften Busch glühender Feuerlilien vor sich. Von dem Anblick, von den süßen Düften des Feengartens berauscht, blieb Anselmus festgezaubert stehen. Da fing es überall an zu kickern und zu lachen und feine Stimmchen neckten und höhnten: Hr. Studiosus, Hr. Studiosus! wo kommen Sie denn her? warum haben Sie sich denn so schön geputzt, Hr. Anselmus? – wollen Sie eins mit uns plappern, wie die Großmutter das Ei mit dem Steiß zerdrückte und der Junker einen Klecks auf die Sonntagsweste bekam? können Sie die neue Arie schon auswendig, die Sie vom Papa Starmatz gelernt, Herr Anselmus? – Sie sehen recht possierlich aus in der gläsernen Perücke und den postpapiernen Stülpstiefeln! – So rief und kickerte und neckte es aus allen Winkeln hervor – ja dicht neben dem Studenten, der nun erst wahrnahm, wie allerlei bunte Vögel ihn umflatterten und ihn so in vollem Gelächter aushöhnten. – In dem Augenblick schritt der Feuerlilienbusch auf ihn zu und er sah, daß es der Archivarius Lindhorst war, dessen blumigter in Gelb und Rot glänzender Schlafrock ihn nur getäuscht hatte. „Verzeihen Sie, werter Herr Anselmus", sagte der Archivarius, „daß ich Sie stehen ließ, aber vorübergehend sah ich nur nach meinem schönen Cactus, der diese Nacht seine Blüten aufschließen wird – aber wie gefällt Ihnen denn mein kleiner Hausgarten?" „Ach Gott über alle Maßen schön ist es hier, geschätztester Herr Archivarius", erwiderte der Student, „aber die bunten Vögel mokieren sich über meine Wenigkeit gar sehr!" „Was ist denn das für ein Gewäsche?" rief der Archivarius zornig in die Büsche hinein; da flatterte ein großer grauer Papagei hervor und sich neben dem Archivarius auf einen Myrtenast setzend und ihn ungemein ernsthaft und gravitätisch durch eine Brille, die auf dem krummen Schnabel saß, anblickend, schnarrte er: Nehmen Sie es nicht übel, H. Archivarius, meine mutwilligen Buben sind einmal wieder recht ausgelassen, aber der H. Studiosus sind selbst daran Schuld, denn – Still da, still da! unterbrach der Archivarius den

> Alten, ich kenne die Schelme, aber Er sollte sie besser in Zucht halten, mein Freund! – gehen wir weiter, H. Anselmus! – Noch durch manches fremdartig aufgeputzte Gemach schritt der Archivarius, so daß der Student ihm kaum folgen und einen Blick auf all' die glänzenden sonderbar geformten Mobilien und andere unbekannte Sachen werfen konnte, womit Alles überfüllt war. Endlich traten sie in ein großes Gemach, in dem der Archivarius den Blick in die Höhe gerichtet stehen blieb und Anselmus Zeit gewann, sich an dem herrlichen Anblick, den der einfache Schmuck dieses Saals gewährte, zu weiden: aus den azurblauen Wänden traten die goldbronzenen Stämme hoher Palmbäume hervor, welche ihre kolossalen wie funkelnde Smaragden glänzenden Blätter oben zur Decke wölbten: in der Mitte des Zimmers ruhte auf drei aus dunkler Bronze gegossenen ägyptischen Löwen eine Porphyrplatte, auf welcher ein einfacher goldner Topf stand, von dem, als er ihn erblickte, Anselmus nun gar nicht mehr die Augen wegwenden konnte.[19]

Lindhorst scheint über eine ganze Sammlung exotischer Pflanzen zu verfügen, die aus unterschiedlichen Erdteilen stammen, wie ein Blick in botanische Lexika lehrt: Ebenso wie Palmen wachsen Myrten in tropischen und subtropischen Gebieten. Das natürliche Vorkommen von Kakteen indessen beschränkt sich auf Nord- und Südamerika, während Zypressen in Nordpersien, Kleinasien und auf den östlichen Inseln des Mittelmeeres beheimatet sind. Lilien wiederum zählen zu den Kosmopoliten, obwohl sich die Verbreitung einzelner Gattungen vorzugsweise auf temperierte Zonen beschränkt.[20]

Einzelne Pflanzen im Gewächshaus Lindhorsts werden nicht genauer botanisch klassifiziert, erhalten aber durch die ihnen zugeordneten Adjektive „selten", „wunderbar" und „sonderbar" ebenfalls den Nimbus von Exotik. Ferner wird die Sammlung des Archivarius um bunte Vögel,[21] den grauen Papagei und Artefakte orientalischer Provenienz beziehungsweise orientalischen Stils, darunter den damastenen Schlafrock und die Bronzestatuen ägyptischer Löwen, angereichert. Der vom Erzähler zu Beginn erwähnte „Duft des seltenen Räucherwerks" und das fremdartige Interieur der Räume, die der Archivarius und Anselmus auf ihrem Weg in die Bibliothek durchqueren, tun ein Übriges, um den Eindruck zu vermitteln, die Inneneinrichtung von Lindhorsts Dresdner Haus zeichne sich durch exzeptionelle Opulenz aus.

Hoffmann assoziiert Gewächshaus und Palmenbibliothek in mehrfacher Hinsicht mit dem Bereich des Ästhetischen, wie vor allem das wiederholt in der Text-

19 E.T.A. Hoffmann: Der goldene Topf. In: ders.: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814, hg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M. 1993, S. 229 – 321, hier S. 269 – 271.

20 Vgl. Peter von Sengbusch: Botanik. Hamburg et al. 1988, S. 681, 721, 738, 765, 771.

21 Dass die Vögel Anselmus humorvoll necken, ist ein Verweis auf Hoffmanns Anleihen an die Opera buffa. Auf die Opernreferenzen im *Goldenen Topf* wird an späterer Stelle dieses Kapitels genauer eingegangen.

passage verwendete und zum Schlüsselbegriff der Ästhetik avancierte Adjektiv „schön“ anzeigt. Offenkundig ist, dass hier eine Form „ästhetisierter Natur“ dargestellt wird beziehungsweise dass die Gestaltung der Räume darauf abzielt, „die natürliche Erscheinung künstlerisch zu übertreffen.“[22] Folgt man Baumgartens Überlegungen zur Aisthetik, besteht die ästhetische Dimension der Räume aber auch in ihrer starken sensuellen Qualität. Von der Forschung wurde immer wieder auf die synästhetische Wirkung der Räumlichkeiten auf Anselmus hingewiesen und Hoffmann wird in der Tat nicht müde, die sensorischen Reize der Räume im narrativen Modus des *showing* ausschmückend zu versprachlichen: Neben wahrnehmungsbezogenen Verben (z. B. „hineinblicken“, „wahrnehmen“, „erblicken“, „sehen“, „einen Blick werfen“), substantivierten Adjektiven (z. B. „Dunkel“, „Rot“, „Gelb“), Substantiven (z. B. „Duft“) und Adjektiven beziehungsweise Partizipien (z. B. „süß“, „überfüllt“, „blau“, „leuchtend“, „bunt“, „glänzend“) findet sich die Erwähnung von Sinnesorganen („Augen“). Überdies nutzt der Erzähler mehrere Begriffe, um die räumliche Größe der Zimmer genauer zu benennen (z. B. „groß“, „hoch“, „Saal“, „lange Gänge“). Es werden mit der Wahrnehmung einhergehende Empfindungen und Bewertungen (z. B. „lieblich“, „herrlich“) bekanntgegeben und zahlreiche Konkreta (z. B. „Schlafrock“, „Zypressenstauden“) sowie der Gebrauch einer bildlichen Sprache („de[r] Duft des seltenen Räucherwerks, der durch das Haus *floß* [meine Kursivierung, F.B.]“, „wie funkelnde Smaragde[] glänzende[] Blätter“) tragen dazu bei, dass sich die Lesenden die Szenerie möglichst gegenständlich vorstellen können. Zweifelsohne ist Anselmus’ Wahrnehmung vom Register des Visuellen dominiert. Wie später zu zeigen sein wird, zielt der *Goldene Topf* aber keinesfalls darauf ab, sich einem aufklärerischen Okularzentrismus zu unterwerfen. Selbst das Licht dient hier nämlich weniger einer aufklärerischen Differenzierung und Ordnung der Phänomene, sondern hat vor allem ästhetische Effekte und sorgt für eine spektakuläre Beleuchtung der Räumlichkeiten.[23] Auch die Erwähnung des Duftes zeigt, dass Anselmus keine der Aufklärung entsprechende Beobachterposition aus der Distanz einnimmt. Mehr noch, er begibt sich mitten in die exotische Szenerie hinein, d. h., es geht ihm weniger um eine reflexive als vielmehr um eine körper-

---

22 Immer, S. 75.

23 Vgl. zur Funktion des Lichts im *Goldenen Topf* auch Peggy Fiebich: Besuch im Dichterparadies. Das Motiv des Gartens in J.W.v. Goethes *Der neue Paris* und E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf.* In: Reisen in Parks und Gärten. Umrisse einer Rezeptions- und Imaginationsgeschichte. Hg. von Hubertus Fischer. München 2012, S. 125 – 137, hier S. 128; Tina Lachenmaier: E.T.A. Hoffmanns Figuren. Imaginative Spielräume des dissoziierten Ich. Doppelgängertum, Wahnsinn und Außenseitertum. Göttingen 2007, S. 227; Manfred Momberger: Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann. München 1986, S. 69. Zur Bedeutung des Lichts in der Romantik insgesamt: Utz, S. 184 – 186.

betonte, lustvolle Wahrnehmung, wie sie für den „spiritualistischen Exotismus“[24] typisch ist.[25]

Mit der forcierten Aufmerksamkeit für die sensorischen Reize exotischer Szenerien stellt sich Hoffmann in eine stilistische Tradition der Landschafts- und Raumbeschreibung, die von den Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* geprägt wurde[26] und sodann als Imitation in der Feenmärchen-Dichtung im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert, darunter in Märchen von Wieland, Goethe oder Novalis, zu finden ist.[27] Im Anschluss an Friedrich Schlegels Konzept der „progressiven Universalpoesie“[28] beschränkt sich Hoffmann jedoch nicht ausschließlich auf literarische Prätexte, sondern lässt in die Gestaltung von Gewächshaus und Palmenzimmer zugleich Elemente der Opernästhetik einfließen, wodurch Hoffmann den *Goldenen Topf* in die Nähe zu musiktheatralen Kunstformen zu rücken versucht.[29]

---

24 Reif, S. 22.

25 Vgl. zur lustvoll-sinnlichen Wahrnehmung im *Goldenen Topf* auch Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900. München 1985, S. 142.

26 Im Märchen *Sindbad der Seefahrer* etwa heißt es über einen Palast: „In Bagdad selbst besaß er [i. e. Sindbad der Seefahrer, F.B.] einen Palast, der einem Sultan zur Wohnung hätte dienen können. Die Wände waren mit den reizendsten Malereien und Zierrathen bedeckt, und glänzten von Gold und Edelsteinen; alle Zimmer, sogar die mit weißem Marmor belegten Gänge und Höfe, wurden täglich mit dem feinsten Rosenwasser besprengt, köstliche Räucherwerke brannten ohne Unterbrechung auf goldenen Schalen und erfüllten das ganze Haus mit den süßesten Wohlgerüchen, die sich mit dem Dufte der unzähligen Blumen vermischten, welche in den an’s Haus grenzenden Gärten wuchsen. Diese Gärten selbst waren mit Springbrunnen, Seen, Lusthäusern und allen Dingen angefüllt, die sich das Herz nur wünschen kann.“ (Anonymus: Tausendundeine Nacht. Arabische Erzählungen. 2. Bd. Aus dem Arabischen übersetzt von Gustav Weil. Pforzheim 1839, S. 41 f.). Vgl. zur Rezeption von *Tausendundeiner Nacht* im *Goldenen Topf* auch: Paul-Wolfgang Wührl: Die poetische Wirklichkeit in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen. Untersuchungen zu den Gestaltungsprinzipien. München 1963 (Dissertationsschrift), S. 78. Über die enorme Popularität von *Tausendundeiner Nacht* in Europa im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert vgl. Polaschegg, Der andere Orientalismus, S. 153 – 155.

27 Vgl. Oesterle, Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen *Der goldne Topf*, S. 91; Detlef Kremer: Kunstmärchen zwischen Dresden und Atlantis. *Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit* (1814). In: ders.: E.T.A. Hoffmann. Erzählungen und Romane. Berlin 1999, S. 15 – 39, hier S. 17– 19.

28 Friedrich Schlegel: Kritische Schriften. Hg. von Wolfdietrich Rasch. München 1964, S. 37.

29 Auf die *Zauberflöten*-Referenz wurde von der Forschung vielfach hingewiesen. Vgl. z. B. John Louis Miller: Musical Structures in *Der Goldene Topf.* University of Oregon 1972 (Dissertationsschrift), S. 58; Friedmar Apel: Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens. Heidelberg 1978, S. 109; Oesterle, Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen *Der goldne Topf*, S. 86; Heinz Puknus: Dualismus und versuchte Versöhnung. Hoffmanns zwei Welten vom *Goldnen Topf* bis *Meister Floh.* In: E.T.A. Hoffmann. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1992, S. 53 – 62, hier S. 54; Kremer, S. 19; Günter Oesterle: E.T.A. Hoffmann *Der goldne Topf.* In: Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 2000, S. 181 – 220, hier S. 216; Peter

Heide Eilert macht darauf aufmerksam, dass Hoffmann die exotischen Szenerien im *Goldenen Topf* in Anlehnung an den Kulissenstil von Mozarts *Zauberflöte* entworfen hat, die der Autor während der Arbeit an seinem Märchen mehrfach dirigierte.[30] So führt Emanuel Schikaneder in seinem *Zauberflöten*-Libretto über die Bühnendekoration im ersten Aufzug des zweiten Aktes aus: „Das Theater ist ein Palmwald; alle Bäume sind silberartig, die Blätter von Gold".[31] Zweifelsohne kommt in diesem kurzen Auszug aus dem Nebentext bereits die Lust an der Inszenierung spektakulärer exotischer Landschaften zum Ausdruck und es kann wiederum als Hoffmanns Programmatik gedeutet werden, den exotischen Prunk der Oper, der sich erst in der plurimedialen Aufführungssituation des Theaters umfassend sinnlich zu entfalten vermag, in Literatur zu übersetzen, indem der Erzähler Gewächshaus und Palmenbibliothek detailfreudig beschreibt. Hoffmann zielt also darauf ab, dass die Einbildungskraft seines Lesepublikums an die Stelle der Theatererfahrung rückt, die Theatervorstellung ähnlich wie in Goethes *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* gewissermaßen „durch das Vorstellungstheater ersetzt"[32] wird.

Implizit klingt in Hoffmanns Referenz auf die Bühnendekoration der *Zauberflöte* eine romantische Opposition gegen Gottscheds frühaufklärerische Kritik an der aus dem Barock stammenden Gattung Oper im Speziellen und einer vornehmlich das Sinnliche, nicht etwa die Vernunft adressierenden Kunst im Allgemeinen an. Wie der folgende Ausschnitt aus Gottscheds „Von Opern oder Singspielen" im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1732) zeigt, geht dort die Diskreditierung des Sinnlichen mit seiner Exotisierung einher, wertet Gottsched die Oper doch als effeminiert-südliche Kunstform ab und setzt sie einer männlich codierten deutschen Kunst entgegen:

> 5. §. [Der berühmte Lulli] bemächtigte sich ihrer [i. e. der französischen, F.B.] Opernbühne ganz und gar, und richtete alles nach seinem Kopfe ein. Die Poeten mußten nach seiner Pfeife tanzen, und solche Stücke ersinnen, *darinnen fein viel buntes und seltsames aufgeführet werden konnte. Die Schaubühne mußte sich zum wenigsten in jeder Handlung ändern, bald einen güldenen Pallast, bald eine wilde See, bald Felsen und wüste Klippen, bald einen Garten, bald sonst*

Henisch: „Es muß dem Herrn Anselmus doch was besonderes begegnet sein." Assoziationen zu E.T.A. Hoffmanns *Goldnem Topf.* In: ders.: Außenseiter aus Passion. Texte zu Politik, Literatur und Gesellschaft aus vier Jahrzehnten. Wien 2013, S. 199 – 221, hier S. 213. Besonders ausführlich diskutiert wird die Referenz von Heide Eilert: Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns. Tübingen 1977, S. 1 – 39 und Susanna Lulé: Oper als ästhetisches Modell für die Literatur um 1800. Gießen 2004 (Dissertationsschrift), S. 343 (http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2006/3016/pdf/LuleSusanna-2004 – 07– 21.pdf, letzter Zugriff: 27.01.2018).

30 Vgl. Eilert, Theater in der Erzählkunst, S. 5.

31 W.A. Mozart: Die Zauberflöte. KV 620. Eine Oper in zwei Aufzügen. Libretto von Emanuel Schikaneder. Hg. von Hans-Albrecht Koch. Stuttgart 2014, S. 36.

32 Utz, S. 126.

> *eine bezauberte Gegend vorstellen.* […]
> 8. §. Ich weis es wohl, daß es hier und da große Liebhaber und Bewunderer der Opern giebt, die sie für das Meisterstück der menschlichen Erfindungskraft; für einen Zusammenfluß aller poetischen und musikalischen Schönheiten; für einen Sammelplatz aller ersinnlichen Ergetzlichkeiten ansehen. Allein ich weis auch, daß alle diese Leute, die im übrigen gar vernünftige und rechtschaffene Männer seyn können, die wahren theatralischen Regeln sich niemals bekannt gemacht; oder dieselben noch nicht aus ihren Gründen hergeleitet gesehen. Sie halten derowegen in Sachen, die auf die Lust ankommen, alles für willkührlich, und meynen, man müsse es damit nicht so genau nehmen. *Was nur den Augen und Ohren gefiele, das wäre schon gut:* und man müßte die Vernunft hier schweigen heißen, wenn sie uns dieses Vergnügens durch ihre critische Anmerkungen berauben wollte […]. Ich sehe überdas die Opera so an, wie sie ist; nämlich als eine Beförderung der Wollust, und Verderberinn guter Sitten. […] *So wird die Weichlichkeit von Jugend auf in die Gemüther der Leute gepflanzet, und wir werden den weibischen Italienern ähnlich, ehe wir es inne geworden, daß wir männliche Deutsche seyn sollten* [meine Kursivierungen, F.B.].[33]

Entwirft Gottsched die Oper unter anderem wegen ihrer Sinnlichkeit als Antipoden einer deutschen vernunftbetonten Ästhetik[34] und bemängelt, dass sich die Poesie zur Zeit von Jean-Baptiste Lullis Wirken am französischen Hof nur als Hilfskunst in den Dienst der Oper zu stellen und spektakuläre Landschaften zu erdichten hatte, macht Hoffmann im *Goldenen Topf* genau das Gegenteil: Er integriert die sinnlich-exotische Dimension der Oper in die Poesie und wertet damit nicht nur eine theatrale Gattung auf, die durch Gottscheds frühaufklärerische Fehde gegen barocken Schwulst in Misskredit geraten ist; es gelingt ihm überdies, die Literatur als eine Kunstform zu behaupten, deren aisthetisches Potenzial der Oper ebenbürtig ist. Nicht zuletzt teilt Hoffmann in diesem Punkt eine Einschätzung Novalis', wonach um 1800 Operette und Oper die einzigen theatralen Gattungen seien, die der Poesie nahestünden;[35] das, was Novalis lobend über Goethes *Märchen* schreibt, gilt gleichermaßen für den *Goldenen Topf:* „[Es] ist eine erzählte Oper."[36]

---

33 Gottsched, S. 365, 367 f.

34 Anders als Gottsched zielt Hoffmann mit seinem *Goldenen Topf* insgesamt nicht darauf, sich an einer als deutsch definierten Ästhetik zu orientieren. Das Märchen verabschiedet „gleichsam eine National- zugunsten von Weltliteratur […], die *Volksmärchen der Deutschen* danken für die *Blaue Bibliothek aller Nationen* ab", was sich auch in der Zitation internationaler Märchenstoffe zeigt (Marion Schmaus: *Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit* [1814]. In: E.T.A. Hoffmann Handbuch. Hg. von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. Stuttgart 2015, S. 27–32, hier S. 32). Vgl. dazu auch Hartmut Steinecke: Der goldene Topf. In: E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 2/1: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814, hg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M. 1993, S. 745–796, hier S. 754 f.; Jahn, Die Sinne und die Oper, S. 1.

35 Vgl. Novalis: Aufzeichnungen aus dem Sommer und Herbst 1800. In: ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. 3. Bd.: Das philosophische Werk II, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. 2., nach den Handschriften ergänzte, er-

Die Gestaltung der exotischen Räume im *Goldenen Topf* erschöpft sich indessen nicht in der Opernreferenz. Wie Hans-Dieter Holzhausen zeigt, verweist Hoffmann mit der Palmenbibliothek auch auf ein anderes barockes Element, denn der Autor beziehe sich maßgeblich auf die Anfang des siebzehnten Jahrhunderts begründete Wallenrodt'sche Bibliothek im Dom zu Königsberg/Preußen.[37] Über die Einrichtung dieser Bibliothek heißt es:

> [Sie] [...] ist eine besonders eindrucks- und reizvolle. Rings an den Wänden ziehen sich die Büchergestelle hin, deren Stützen mit leichten, grünen Palmstämmen verkleidet sind. Anmuthig schwingt sich das Laub bogenförmig oben von einem Stamm zum anderen, den Gewölbelinien folgend, und musizierende Putten sitzen rings in dem gut geschnitzten und vergoldeten Blattwerk.[38]

Es dürfte nicht nur die von der Wallenrodt'schen Bibliothek evozierte Schaulust gewesen sein, die Hoffmann zur Gestaltung der Palmenbibliothek von Lindhorst angeregt hat. Die Verbindung von Palmen und Bibliothek, wie sie im Königsberger Vorbild vorzufinden war, verweist ebenfalls auf die Palme als Symbol des Dichterruhms beziehungsweise auf die Palme als Sinnbild der barocken Sprachgesellschaft des *Palmenordens* (auch *Fruchtbringende Gesellschaft* genannt)[39] und Hoffmann macht sich diese Konnotation zu eigen, indem der *Goldene Topf* die Produktion von Poesie ausschließlich und wiederholt in der Palmenbibliothek ansiedelt. In raumpoetologischer Hinsicht wird die Palmenbibliothek so zum genuinen Ort des Ästhetischen.

Allerdings ist zu berücksichtigen, dass der ontologische Status der exotisch-märchenhaften Pracht von Gewächshaus und Bibliothek in der Diegese des *Goldenen Topfes* unsicher ist, denn Lindhorsts Zimmer sind in ihrer Exzeptionalität und Schönheit ausschließlich in einem poetisch gestimmten Zustand, nicht aber aus

---

weiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden mit einem Begleitband. Darmstadt 1998, S. 654–691, hier S. 691. Dort heißt es: „Unser Theater ist durchaus unpoëtisch – nur Operette und Oper nähern sich der Poësie". Vgl. hierzu auch: Herbert Uerlings: Einbildungskraft und Poesie bei Novalis. In: Novalis. Poesie und Poetik. Hg. von Herbert Uerlings. Tübingen 2004, S. 21–62, hier S. 46.

36 Novalis: Logologische Fragmente [II]. In: ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. 2. Bd.: Das philosophische Werk I, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Darmstadt 1965, S. 531–563, hier S. 535. Vgl. hierzu auch: Uerlings, Einbildungskraft und Poesie bei Novalis, S. 47.

37 Vgl. Hans-Dieter Holzhausen: Die Palmenbibliothek in E.T.A. Hoffmanns Märchen *Der Goldne Topf.* Einige Randbemerkungen zu ihrem Vorbild im Dom zu Königsberg/Preußen. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft e.V. 30 (1984), S. 34–41.

38 Richard Dethlefsen, zit. n. Holzhausen, S. 35.

39 Vgl. Stefanie Stockhorst: Palme. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart und Weimar 2012, S. 312.

einer nüchtern-rationalen Perspektive wahrnehmbar.[40] So kommt es, dass Anselmus nach einem Besuch im bürgerlichen Milieu des Konrektors Paulmann und seinem Versuch, sich von seinen „albernen Grillen“[41] zu befreien, einen völlig anderen Eindruck von Gewächshaus und Bibliothek gewinnt. Der Erzähler führt aus:

> Als er [Anselmus] nun Mittags durch den Garten des Archivarius Lindhorst ging, konnte er sich nicht genug wundern wie ihm das Alles sonst so seltsam und wundervoll habe vorkommen können. Er sah nichts als gewöhnliche Scherbenpflanzen, allerlei Geranien, Myrtenstöcke u. dergl. Statt der glänzenden bunten Vögel, die ihn sonst geneckt, flatterten nur einige Sperlinge hin und her, die ein unverständliches unangenehmes Geschrei erhoben als sie den Anselmus gewahr wurden.[42]

Dass die Wahrnehmung der märchenhaften Beschaffenheit des Gartens nur einem poetisch gestimmten Subjekt vorbehalten ist, indiziert ein gänzlich veränderter Darstellungsgestus. Der Mangel an epischer Breite beziehungsweise die Lakonie der Passage verrät, dass der Erzähler diese Version des Gartens anders als die erste nicht als geeigneten Gegenstand der Literatur, d. h. als prosaisch betrachtet. Füllt die Schilderung des exotischen Gartens in der sechsten Vigilie mehr als eine Buchseite und spiegelt damit textökonomisch seine vegetative Üppigkeit wider, beschränkt sich der Erzähler nun auf drei Sätze, in denen er knapp das Inventar des gewöhnlichen Gartens erwähnt, dieses jedoch weder präzise auflistet noch in seiner sinnlichen Erscheinungsweise zu vermitteln gedenkt. So begnügt er sich zum einen mit einer schlichten Abkürzung („u. dergl.“), um sich mögliche Details zu ersparen. Zum anderen zeigt sich die Unlust an der sprachlichen Ausschmückung des gewöhnlichen Gartens an der kontrastiven Darstellung der Vögel, die den Garten in der sechsten Vigilie und im veränderten Garten in der neunten Vigilie bevölkern („glänzende[] bunte[] Vögel“ versus „nur einige Sperlinge“). Verwendet der Erzähler für Erstere gleich zwei Beiworte, mit denen er auf ihre Optik eingeht, hält er für Letztere lediglich eine ornithologische Klassifikation parat. Neben der Optik lässt auch das Akustische zu wünschen übrig. Statt der Glockentöne, den „feinen Stimmchen“, die Anselmus in der sechsten Vigilie wie in einer Opera buffa humorvoll „neck[]en und höhn[]en“,[43] vernimmt der Protagonist nur noch ein „un-

40 Vgl. Claudia Liebrand: Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns. Freiburg 1996, S. 132; Brigitte Kaute: Paradoxien der Grenzüberschreitung in E.T.A. Hoffmanns Märchen *Der goldene Topf.* In: Zeitschrift für deutsche Philologie 129 (2010), S. 93 – 108, hier S. 99.
41 Hoffmann, Der goldene Topf, S. 300.
42 Hoffmann, Der goldene Topf, S. 300.
43 Hoffmann, Der goldene Topf, S. 270.

verständliches unangenehmes Geschrei".[44] Die Szenerie weist also keinerlei Ähnlichkeiten mehr mit einer märchenhaften Oper auf und macht insgesamt einen wenig reizvollen, geschweige denn poesietauglichen Eindruck.

Ebenfalls enttäuschend verhält es sich mit der Bibliothek, denn „[d]as blaue Zimmer kam ihm [Anselmus] auch ganz anders vor, und er begriff nicht, wie ihm das grelle Blau und die unnatürlichen goldnen Stämme der Palmbäume mit den unförmlichen blinkenden Blättern nur einen Augenblick hatten gefallen können."[45] Hat der Garten seine einstige Farbenpracht durch Anselmus' veränderte Gemütslage verloren, verhält es sich hier umgekehrt und die Farbgebung wird ähnlich wie das Geschrei der Sperlinge nur noch als unangenehmer Reiz eines manierierten Stils[46] empfunden. Unbestreitbar trägt dieser prosaisch gestimmte Blick auf die Bibliothek Züge von Gottscheds Polemik, mit der er in der *Critischen Dichtkunst* gegen den Prunk der Oper wettert. Letztlich erweist sich diese prosaische Gestimmtheit auch als alles andere als ästhetisch förderlich, denn es ist diesem Zustand anzulasten, dass Anselmus den Kardinalfehler begeht, den Sinn für die Schönheit der arabesken Schriftzeichen zu verlieren und ein wertvolles Manuskript Lindhorsts mit einem Tintenklecks zu beflecken.[47]

Ein prosaischer Zustand gefährdet zudem die Produktivität des Erzählers, der, wie er seine Leserinnen und Leser in einer metaleptischen[48] Wendung am Schluss des *Goldenen Topfs* informiert, eine temporäre Schreibblockade erst überwindet, als er sich auf die Einladung seiner von ihm selbst fingierten Figur Lindhorst in die Palmenbibliothek begibt. Lindhorst ermutigt den Erzähler mit den folgenden Worten, in seiner Bibliothek weiterzuarbeiten:

> Wollen Sie daher die zwölfte Vigilie schreiben, so steigen Sie Ihre verdammten fünf Treppen hinunter, verlassen Sie Ihr armseliges Stübchen und kommen Sie zu mir. Im blauen Palmbaumzimmer, das Ihnen schon bekannt, finden Sie die gehörigen Schreibmaterialien und Sie können dann mit wenigen Worten den Lesern kund tun was Sie geschaut [...].[49]

44 Hoffmann, Der goldene Topf, S. 300. Vgl. zur negativen Konnotation des Wortes „Geschrei" auch Kapitel 4 der vorliegenden Studie.

45 Hoffmann, Der goldene Topf, S. 300 f.

46 Vgl. Immer, S. 83.

47 Zu den Deutungen des Tintenkleckses: Immer, S. 84.

48 Ob es sich hier tatsächlich um eine Metalepse und nicht eher um einen Grenzfall der Metalepse handelt, wäre in einer gesonderten Untersuchung zu diskutieren. Von einer vollständigen Metalepse zu sprechen wäre unpräzise, weil die vom Erzähler fingierte Figur Lindhorst auf einmal auch Teil der Welt des Erzählers ist.

49 Hoffmann, Der goldene Topf, S. 317.

In der Kombination aus Schaulust, die die Bibliothek nun wieder erzeugt, und dem Genuss von Arrak (wohlgemerkt: einem Punsch orientalischer Herkunft) gelingt es dem Erzähler, sich dem platonischen Konzept des *furor poeticus* entsprechend wieder in eine poetische Stimmung zu versetzen und sein Märchen fertigzustellen.[50] Den Begriff des Schauens setzt Hoffmann hier in mehrdeutiger Absicht ein und verweist in dieser Mehrdeutigkeit auf die enge Verbindung von sinnlicher Exotik und Einbildungskraft, die der *Goldene Topf* postuliert. Mit dem Schauen wird zunächst einmal die sinnliche Lust beim Betrachten des Bibliotheksdekors bezeichnet, die der Erzähler auch schon in der sechsten Vigilie in der detailfreudigen Beschreibung von Gewächshaus und Palmenbibliothek an den Tag legt. Die visuelle Lust am Dekor ermöglicht dem Erzähler sodann ein inneres Schauen, weil die Bibliothek wie schon im Falle des Anselmus „als ein Grenzraum zur magischen Gegenwelt kenntlich [wird], da von dort aus der Blick nach Atlantis […] möglich erscheint".[51]

2.2 Atlantis, 1. Teil

Fortan ist der Erzähler imstande, seine Arbeit fertigzustellen und Atlantis als ein Märchenreich zu imaginieren, das in seinem exotischen Prunk letztlich eine perfektionierte Version von Lindhorsts Gewächshaus und Palmenbibliothek darstellt, die abermals an eine *Zauberflöten*-Kulisse erinnert. Es heißt über die Atlantis-Szenerie:

> Rühren sich nicht in sanftem Säuseln und Rauschen die smaragdenen Blätter der Palmbäume wie vom Hauch des Morgenwindes geliebkost? – Erwacht aus dem Schlafe heben und regen sie sich und flüstern geheimnisvoll von den Wundern die wie aus weiter Ferne holdselige Harfentöne verkünden! – Das Azur löst sich von den Wänden und wallt wie duftiger Nebel auf und nieder, aber blendende Strahlen schießen durch den Duft der sich wie in jauchzender kindischer Lust wirbelt und dreht und aufsteigt bis zur unermeßlichen Höhe die sich über den Palmbäumen wölbt. – Aber immer blendender häuft sich Strahl auf Strahl, bis in hellem Sonnenglanze sich der unabsehbare Hain aufschließt in dem ich den Anselmus erblicke. – Glühende Hyazinthen und Tulipanen und Rosen erheben ihre schönen Häupter und ihre Düfte rufen in gar lieblichen Lauten dem Glücklichen zu: Wandle, wandle unter uns Geliebter der du uns verstehst […].[52]

50 Vgl. Frederick Burwick: Poetic Madness and the Romantic Imagination. Pennsylvania 1996, S. 164.
51 Immer, S. 85.
52 Hoffmann, Der goldene Topf, S. 319.

Wie bereits bei Anselmus' erstem Besuch in Lindhorsts Haus sieht sich der Erzähler ironischerweise entgegen der Worte Lindhorsts[53] („mit *wenigen Worten* [meine Kursivierung, F.B.] den Lesern kund tun") wieder zur umfassenden Beschreibung einer exotisch-opulenten Szenerie motiviert. Anders als in der Szene, in der Anselmus Garten und Bibliothek in prosaischer Gestimmtheit erscheinen, bemüht sich der Erzähler ähnlich wie in der sechsten Vigilie mittels des Einsatzes sinnenfälliger Details darum, die Lesenden in den Stand zu versetzen, sich Atlantis in seiner Erscheinungsweise im Anschluss an das Konzept der *enargeia* möglichst genau vor das innere Auge stellen zu können.[54] Der Begriff des anschaulichen Beschreibens, wie es bei der Ekphrasis der Fall ist, greift im *Goldenen Topf* jedoch zu kurz, weil sich Hoffmann offenkundig nicht nur auf die visuellen Eigenschaften von Atlantis beschränkt, sondern auf die Vermittlung unterschiedlicher sinnlicher Eindrücke abzielt. Sabine Schneider zufolge kommt in diesem Versuch der „multisensuelle[n] Stimulierung der Einbildungskraft des Lesers"[55] eine der zentralen Medienstrategien Hoffmanns zum Ausdruck. Hoffmann modernisiere, so Schneider im Anschluss an Kittler weiter, „die rhetorische Lehre von der Hypotyposis, den Medienwechsel von Schriftlektüre in innere Anschauung […],"[56] wobei aber auch hier wieder das Primat des Visuellen zum Ausdruck kommt, das die multisensuellen Reize der Atlantis-Szene nicht hinlänglich erfasst. Das zentrale Referenzmedium, auf das sich Hoffmann bei der Ausgestaltung von Atlantis und Palmenzimmer bezieht, dürfte daher nicht ein rein optisches Medium sein, wie es Kittler beispielsweise mit der Laterna magica für *Die Elixiere des Teufels* ausmacht,[57] sondern das von Heide Eilert benannte (Musik-)Theater,[58] denn das Theater stellt de facto das einzige Medium dar, das alle Sinne adressieren kann. Dass das moderne Theater im Hinblick auf die der Einbildungskraft attestierte Leistungsfähigkeit als Referenzmedium mehr als jedes andere Medium an Bedeutung für den *Goldenen Topf* gewinnt, ist auch deshalb plausibel, weil es

> in seiner strikten Trennung von Bühne und Zuschauerraum, von Illusion und Wirklichkeit, das konkrete Modell für jene Theorie der „zwei Welten" [bietet], die beide mit dem gleichen Realitätsanspruch auftreten. Gerade das Theater stellt den Sonderfall unter allen Kunstgattungen dar, daß auch noch dem phantastischsten und unglaubwürdigsten Geschehen *aufgrund*

53 Vgl. Immer, S. 85.

54 Vgl. Drügh, S. 3.

55 Sabine Schneider: Aisthesis/Wahrnehmung. In: E.T.A. Hoffmann Handbuch. Hg. von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. Stuttgart 2015, S. 327–333, hier S. 327.

56 Schneider, Aisthesis/Wahrnehmung, S. 327.

57 Vgl. Friedrich A. Kittler: Die Laterna magica der Literatur. Schillers und Hoffmanns Medienstrategien. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 4 (1994), S. 219–237.

58 Vgl. Eilert, Theater in der Erzählkunst.

> *der sinnlichen Präsenz der Bühneneinrichtungen* […] *Wirklichkeitscharakter, „Unmittelbarkeit"* [meine Kursivierung, F.B.], zukommt. […] Gerade auf der neuzeitlichen Bühne aktualisiert sich jenes von Hoffmann bis zur Stereotypie wiederholte Postulat, das Wunderbare und Phantastische so „plastisch geründet", „so lebendig und in frischen Farben erglänzend", „mit allen aus dem Leben gegriffenen Nuancen so lebendig" darzustellen, daß der Zuschauer „willig" daran „glauben", sich ganz den Lockungen eines phantastischen Lebens „hingeben" könne.[59]

Hoffmann nutzt das Theater also als medialen Bezugspunkt, um zu zeigen, dass Phantastisches keineswegs „etwas ‚Unsinnliches' oder ‚Übersinnliches' ist, wie manche Interpreten unterstellen", sondern sich den „Sinnen auf sehr verschiedene Weisen präsentieren kann".[60] Zwar geht Hoffmann von einer Hierarchie der Künste aus, innerhalb derer die „sinnliche Präsenz der darstellenden Künste und der Musik dem Zeichencharakter der ‚armen' und ‚matten' Sprache übergeordnet wird".[61] Allerdings lässt sich dieser Hierarchisierung in Bezug auf den *Goldenen Topf* wenig Glauben schenken. Trotz der Opernreferenz negiert Hoffmann nämlich keinesfalls den Eigenwert des Literarischen. Im Gegenteil: Gerade im *Goldenen Topf* zeigt sich, dass der Autor es der Literatur durchaus zutraut, allein qua ästhetisch geformter Sprache die Einbildungskraft der Lesenden derart zu stimulieren, dass auch exotisch-märchenhafte Landschaften umfassend in ihren sensorischen Reizen imaginiert werden können. Ein solches sich im *Goldenen Topf* manifestierendes Vertrauen in das Potenzial der poetischen Sprache lässt sich als Referenz auf Novalis' Diktum verstehen, wonach uns die literarische Einbildungskraft „alle Sinne ersetzen [Kursivierung getilgt, F.B.]" könne.[62] Kittler führt über Novalis' Konzeption der Dichtung als „Besitztum des inneren Sinns"[63] aus: „Gerade die Übersetzung anderer Künste in ein unsinnliches und universales Medium macht Dichtung aus. Dieses Medium führt den Namen Phantasie oder Einbildungskraft."[64] Novalis negiert also

59 Eilert, Theater in der Erzählkunst, S. 14 f.; hierzu auch: Lulé, S. 343.

60 Johannes Harnischfeger: Die Hieroglyphen der inneren Welt. Romantikkritik bei E.T.A. Hoffmann. Opladen 1988, S. 224.

61 Eilert, Theater in der Erzählkunst, S. 4.

62 Novalis: Studien zur Bildenden Kunst. In: ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. 2. Bd.: Das philosophische Werk I, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Darmstadt 1965, S. 648–654, hier S. 650. Ausführlich heißt es dort: „Die Einbildungskraft ist der wunderbare Sinn, der uns alle Sinne *ersetzen* kann – und der so sehr schon in unserer Willkühr steht. Wenn die äußern Sinne ganz unter mechanischen Gesetzen zu stehn scheinen – so ist die Einbildungskraft offenbar nicht an die Gegenwart und Berührung äußrer Reitze gebunden". Vgl. hierzu auch: Uerlings, Einbildungskraft und Poesie bei Novalis, S. 24 f.

63 Kittler, Aufschreibesysteme 1800/1900, S. 135.

64 Kittler, Aufschreibesysteme 1800/1900, S. 145. Vgl. zur Schöpfungskraft der Einbildungskraft auch: Georg Wellenberger: Der Unernst des Unendlichen. Die Poetologie der Romantik und ihre Umsetzung durch E.T.A. Hoffmann. Marburg 1986, S. 145–147.

ein unsinnliches Textverständnis und etabliert die Literatur als Leitmedium der Romantik.[65]

Hoffmann schließt – wenngleich im Widerspruch zu seiner Hierarchisierung der Künste stehend – mit dem *Goldenen Topf* also an Novalis' romantische Bewertung der Literatur als sinnliches Medium an. Dies zeigt sich vor allem auch in der prominenten Rolle des Olfaktorischen, das sich motivisch durch das ganze Märchen zieht und herausgehobene Bedeutung in der Atlantis-Beschreibung gewinnt. Um die Funktion des Olfaktorischen im *Goldenen Topf* nachvollziehen zu können, ist es jedoch erforderlich zu skizzieren, mit welchen Konnotationen das Geruchliche in der westeuropäischen Kultur versehen wurde.

2.3 Exkurs. Zur Exotisierung des Olfaktorischen in der westeuropäischen Kultur

Bereits in der Einleitung dieser Studie wurde unter Rekurs auf Victor Segalen und Friedrich Brie betont, dass der Exotismus ein ausgeprägtes Interesse für die Geruchswahrnehmung aufweist. Dieses Interesse lässt sich auf den niedrigen Status des Olfaktorischen in der europäischen Sinneshierarchie seit der Antike und besonders seit der Aufklärung zurückführen, rangiert das Riechen doch nach dem Schmecken auf der untersten Stufe aller Sinne. Der visuellen Metaphorik der Aufklärung entsprechend und in assoziative Verbindung mit Erkenntnis, Kontrolle, Geist und Vernunft gebracht, steht das Sehen indessen obenan.[66] Ihm folgt als zweiter Distanzsinn, allerdings bereits deutlich abgeschlagen, der Hörsinn als Organ der Sprach- und Lautwahrnehmung.[67] Umstritten ist die Position des Hautsinns und seiner Fähigkeit, Druck, Temperatur und Schmerz zu empfinden.[68] Während man ihn in seiner Funktion als Nahsinn als zumeist minderwertigen Sinn begriffen hat, wurde er von Herder und Condillac für eine beschränkte Zeit zum Primat des menschlichen Wahrnehmungs- und Erkenntnisvermögens erklärt.[69] Ebenfalls zu

---

65 Vgl. Kittler, Aufschreibesysteme 1800/1900, S. 226. Vgl. hierzu auch: Oesterle, Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen *Der goldne Topf*, S. 84.

66 Vgl. Gerhard Neumann: Verdichten und Verströmen. Zum Wahrnehmungs- und Darstellungsparadox des *Fin de Siècle.* In: Fin de Siècle. Hg. von Rainer Warning und Winfried Wehle. München 2002, S. 195 – 228, hier S. 209.

67 Vgl. Neumann, Verdichten und Verströmen, S. 209.

68 Vgl. Rainer Schönhammer: Einführung in die Wahrnehmungspsychologie. Sinne, Körper, Bewegung. Wien 2009, S. 32.

69 Vgl. zum Tastsinn auch die Monografie von Binczek. Überdies befasst sich das DFG-Netzwerk *Berühren. Literarische, mediale & politische Figurationen* mit dem Thema (vgl. http://www.netzwerk-beruehren.de/programm.html, letzter Zugriff: 17.05.2020).

den Nahsinnen zählen die beiden als vernachlässigbar eingestuften Sinneskompetenzen Schmecken und Riechen. Weil der Geruch als der „gröbste, aller kulturstiftenden Semiologie am weitesten entrückte Sinn des Menschen“ gilt, stellt er gewissermaßen das „Stiefkind unter den Organen menschlicher Sinnlichkeit“ dar.[70]

Die vehemente Ablehnung, mit der man dem Geruchlichen im Zuge des europäischen Zivilisationsprozesses seit der Antike, insbesondere aber seit der Aufklärung begegnet, hängt mit stereotypisierenden Zuschreibungen zusammen, wonach das Olfaktorische als „Sinn der Lust, der Begierde, der Triebhaftigkeit“ charakterisiert wird und damit den „Stempel der Animalität“[71] trägt, wie Alain Corbin in seiner wegweisenden Arbeit zum Geruchssinn *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs* ausführt. Sigmund Freud ist einer jener Theoretiker, der an dieser Alterisierung des Geruchssinns teilhat, indem er in *Das Unbehagen in der Kultur* die Schwächung des menschlichen Riechvermögens als evolutionäre Entwicklung, als Abkehr also vom Status des Animalischen und triebhaften Daseins in Richtung zivilisierter Existenz beschreibt:

> Das Zurücktreten der Geruchsreize scheint aber selbst Folge der Abwendung des Menschen von der Erde, des Entschlusses zum aufrechten Gang, der nun die bisher gedeckten Genitalien sichtbar und schutzbedürftig macht und so das Schämen hervorruft. Am Beginne des verhängnisvollen Kulturprozesses stünde also die Aufrichtung des Menschen. Die Verkettung läuft von hier aus über die Entwertung der Geruchsreize und die Isolierung der Periode zum Übergewicht der Gesichtsreize, Sichtbarwerden der Genitalien, weiter zur Kontinuität der Sexualerregung, Gründung der Familie und damit zur Schwelle der menschlichen Kultur.[72]

Zur Alterisierung des Geruchssinns als gleichsam dem Tierischen zugehörige Fähigkeit gesellt sich seine zweifache Exotisierung.[73] Einerseits schreiben Rousseau[74]

70 Neumann, Verdichten und Verströmen, S. 210.

71 Alain Corbin: Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs. Aus dem Französischen von Grete Osterwald. Berlin 1984, S. 15. Vgl. hierzu auch: Michel Onfray: Der sinnliche Philosoph. Über die Kunst des Genießens. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt und New York 1992 (insbesondere S. 29 – 85).

72 Freud, Das Unbehagen in der Kultur, S. 229, Anm. 1.

73 Vgl. zur Exotisierung des Olfaktorischen auch: Segalen, Die Ästhetik des Diversen, S. 31; Brie; Rolf Dragstra: Der witternde Prophet. Über die Feinsinnigkeit der Nase. In: Das Schwinden der Sinne. Hg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Frankfurt a. M. 1984, S. 159 – 178, hier S. 159 f.; Neumann, Verdichten und Verströmen, S. 201, 204, 212, 216 f., 219, 221; Görner, S. 214; Hans J. Rindisbacher: What's this Smell? Shifting Worlds of Olfactory Perception. In: KulturPoetik. Journal for Cultural Poetics 1 (2015), S. 70 – 104, hier S. 73 f.; Herold. Kapitel 6 der vorliegenden Studie wird sich anhand von Fontanes *L'Adultera* und Zolas *La curée* noch einmal dem Zusammenhang von Exotismus und Olfaktorik vor dem Hintergrund der Literatur des Realismus widmen.

74 Vgl. Neumann, Verdichten und Verströmen, S. 211.

und verschiedene Anthropologen[75] des späten achtzehnten Jahrhunderts den ‚Wilden' ein ausgeprägteres olfaktorisches Vermögen als der europäischen Bevölkerung zu, andererseits erhalten starke Geruchsreize, schwere Parfums wie Moschus oder Ambra, Gewürze und Räucherwerk die Note des Orientalischen, was sich letztlich zu einem beliebten Topos speziell in der französischen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, in der Literatur der *Décadence* und in der Literatur des Symbolismus ausbildet.[76] Intertextueller Bezugspunkt hierfür ist das *Hohelied Salomons*, in dem die gewichtige Stellung des Geruchlichen in semitischen Kulturen zum Ausdruck kommt und es unter anderem heißt:[77]

> Deine Liebe ist lieblicher als Wein, und der Geruch deiner Salben übertrifft alle Gewürze. Von deinen Lippen, meine Braut, träufelt Honigseim. Honig und Milch sind unter deiner Zunge, und der Duft deiner Kleider ist wie der Duft des Libanon. […] Steh auf, Nordwind, und komm, Südwind, und wehe durch meinen Garten, daß der Duft seiner Gewürze ströme![78]

Die Abwertung des Geruchs als des Anderen der europäischen Kultur, seine Charakterisierung als irrational, primitiv, sittenwidrig und orientalisch manifestiert sich in zweierlei Hinsicht: Mit der Emanzipation des Bürgertums und dem voranschreitenden Zivilisationsprozess findet erstens eine Zurückdrängung des Olfaktorischen aus dem Alltag statt. An die Stelle schwerer Parfums des Adels rücken in einem sich am Postulat von Natürlichkeit und Reinlichkeit orientierenden bürgerlichen Haushalt dezente Blumenparfums; d. h., man betreibt einen entschiedenen Feldzug gegen aristokratisch konnotierte „Künstlichkeit, […] Ziererei, […] verweichlichende Mode – kurz, gegen alle Tendenzen, die verdächtigt werden, der ‚Degeneration' Vorschub zu leisten."[79]

Diese Disqualifizierung macht sich in europäischen Kulturen zweitens auf linguistischer Ebene bemerkbar. Sind Gerüche aufgrund ihrer Flüchtigkeit und ihrer Objektgebundenheit insgesamt medial schwer vermittelbar – es gibt weder zufriedenstellende technische Apparaturen für ihre Übertragung noch lassen sie sich gut konservieren –,[80] zeichnen sie sich zugleich in vielerlei Hinsicht durch ihre

---

75 Vgl. Corbin, S. 15.

76 Vgl. hierzu: Neumann, Verdichten und Verströmen. Neumann befasst sich in seinem Aufsatz eingehender mit der Verhandlung des Olfaktorischen in Hugo von Hofmannsthals Gedicht *Lebenslied* (1896) und Rainer Maria Rilkes *Persischem Heliotrop* (1908).

77 Vgl. Neumann, Verdichten und Verströmen, S. 212.

78 Das Hohelied Salomos. In: Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984. Stuttgart 1985, S. 657–661, hier S. 659 (Verse 4,10 f. und 4,16).

79 Corbin, S. 98.

80 Vgl. Constance Classen, David Howes und Anthony Synnott: Aroma. The Cultural History of Smell. London und New York 1994, S. 3.

Sprachferne aus. In Westeuropa begnügt man sich zumeist damit, Gerüche nach ihrer Quelle zu benennen („es riecht nach…") oder „zahlreiche Geruchsbeziehungen […] den Registern anderer Sinne (‚süß', ‚frisch', ‚grün') sowie der Psychologie (‚beruhigend')"[81] zu entnehmen. Wenn intensive Gerüche und Düfte in Literaturen westeuropäischer Provenienz eine Rolle spielen – man denke etwa an Goethes *West-östlichen Divan* (1819), Baudelaires *Les Fleurs du Mal* (1857), Huysmans' *A rebours* (1884) oder Hofmannsthals Gedicht *Lebenslied* (1896) –, lässt sich dies im Anschluss an Peter Utz als „gezielte Provokation gegen das zivilisatorische Abtöten einzelner Sinne"[82] verstehen. In diesem Kontext ist auch E.T.A. Hoffmanns Betonung des Olfaktorischen im *Goldenen Topf* anzusiedeln, wobei es ihm im Besonderen um die Auslotung des Verhältnisses von Geruch und Sprachkunst geht.

2.4 Atlantis, 2. Teil

Ein entscheidendes Vorgehen Hoffmanns in der Atlantis-Passage ist das Spiel mit der Vieldeutigkeit des Wortes „Duft" um 1800. Es steht sowohl für einen Geruch „meist angenehmer Art" als auch für ein „schleierartiges Gebilde" beziehungsweise einen „feine[n] Überzug" und kann ein atmosphärisches Phänomen wie „Wolke", „Nebel" oder „Dunst"[83] bezeichnen. Der Duft gewinnt in der Atlantis-Szene folglich eine synästhetische Qualität, indem er ebenso auf etwas Riechbares (die Düfte der „[g]lühende[n] Hyazinthen und Tulipanen und Rosen") wie auf etwas Sichtbares („duftiger Nebel") verweist. Zugleich redet der Erzähler, wie auch an anderen Stellen des *Goldenen Topfs*, von einer akustisch vermittelten Sprache der Düfte („und ihre Düfte rufen in gar lieblichen Lauten dem Glücklichen zu"). Aufgrund der Sprachferne des Olfaktorischen könnte sich die Erwähnung des Geruchlichen entsprechend hemmend auf die multisensorische Stimulation der Einbildungskraft der Lesenden auswirken, sofern diese nicht mit den Düften der genannten Blumen („[g]lühende Hyazinthen und Tulipanen und Rosen") vertraut sind. Der romantischen Einsicht folgend, wonach selbst Unsagbares in Sagbares transformierbar ist und es nichts gibt, das nicht auch Gegenstand sprachkünstlerischer Bearbeitung

81 Mădălina Diaconu: Phänomenologie der Sinne. Stuttgart 2013, S. 84.
82 Utz, S. 171.
83 Christa Dill: Duft. In: Goethe-Wörterbuch. Hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der Akademie der Wissenschaften in Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Stuttgart 1978 ff. (http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbguipy?sigle=GWB&mode=Vernetzung&lemid=JD02436#XJD02436, letzter Zugriff: 27.01.2018).

sein kann,[84] gelingt es Hoffmann jedoch mittels eines Kunstgriffes, die Grenzen des Sprachlichen zu überwinden, indem er das Geruchliche in synästhetischem Gestus und entgegen üblichen Sprachregelungen in akustisch vernehmbare Wortsprache übersetzt und als „liebliche[] Laute[]“ erscheinen lässt.

Dass Poesie und vermeintlich sprachferne Olfaktorik schwer zusammenzuführen sind, negiert Hoffmann auch insofern, als die Düfte von Lindhorsts exotischem Garten in der achten Vigilie eine stark inspirierende Wirkung auf Anselmus' poetische Schaffenskraft[85] haben und es ihm ermöglichen, gemeinsam mit Serpentina[86] den Mythos *Von der Vermählung des Salamanders mit der grünen Schlange* zu Papier zu bringen. Es heißt:

> Die wunderbare Musik des Gartens tönte zu ihm herüber und umgab ihn mit süßen lieblichen Düften […]. Der Student Anselmus wunderbar gestärkt durch dies Tönen und Leuchten richtete immer fester und fester Sinn und Gedanken auf die Überschrift der Pergamentrolle, und bald fühlte er wie aus dem Innersten heraus, daß die Zeichen nichts anders bedeuten könnten als die Worte: Von der Vermählung des Salamanders mit der grünen Schlange.[87]

Erneut findet hier eine Engführung von Akustik und Olfaktorik statt, allerdings werden diesmal musikalisch-akustische Signale als geruchliche Reize wahrgenommen. Der Grund für diese Engführung mag darin liegen, dass sich auch Musik durch Sprachferne auszeichnet. Dies hindert Hoffmann jedoch nicht daran, eine besondere Nähe zwischen sprachfernen Sinnesreizen und Poesie zu behaupten, denn es sind just diese sinnlichen Reize, die Anselmus in der Palmenbibliothek in dichterische Energie umwandeln kann und die seine Einbildungskraft anregen.

Durch die plastische Beschreibung des exotischen Gartens, der Palmenbibliothek und der Atlantis-Szenerie überträgt Hoffmann das, was die Handlungsebene kennzeichnet – d. h. die Stimulation der Einbildungskraft von Anselmus und dem Erzähler durch vielfältige sinnliche Reize –, letztlich auf die Lesenden, um zu demonstrieren, dass exotische Märchenwelten in ihrem ganzen Detailreichtum und ihrer sinnlichen Erscheinungsweise alleine in der Phantasie entstehen können.

---

84 Vgl. hierzu: Ernst-Michael Stiegler: Das Ich im Spiegel der Kunst und der Wirklichkeit. Eine Studie zum anthropologischen Verständnis E.T.A. Hoffmanns. Frankfurt a. M. 1988 (Dissertationsschrift), S. 133–135; Tobias Hermans: Das Unsagbare als Sagbares. Die Musikkritik als Entlarvung der romantischen Musikästhetik. Betrachtungen zu E.T.A. Hoffmann, Robert Schumann und Richard Wagner. In: Praxis und Diskurs der Romantik 1800–1900. Hg. von Norman Kasper und Jochen Strobel. Paderborn 2016, S. 159–176, hier S. 162 f.

85 Vgl. Oesterle, Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen *Der goldne Topf*, S. 103; Martin Schönemann: Kaffeekanne oder goldener Topf. In: Genußmittel und Literatur. Hg. von Hans Wolf Jäger, Holger Böning und Gert Sautermeister. Bremen 2003, S. 193–197, hier S. 195.

86 Vgl. zur Autorinnenschaft von Serpentina: Blome.

87 Hoffmann, Der goldene Topf, S. 286 f.

Entsprechend lässt sich der *Goldene Topf*, wie der Erzähler auch selbst in der direkten Adressierung der Lesenden in der siebten Vigilie ausführt,[88] als Versuch deuten, den poetischen Beweis für die Leistungsstärke der Einbildungskraft gleichermaßen in der empirischen Welt zu erbringen. Damit kehre ich zur anfangs gestellten Frage nach der Exotik des Märchens zurück, von der Hoffmann in seinem Brief an den Verleger C.F. Kunz spricht. Es sind nicht nur die zahlreichen Referenzen auf fremdländische Quellen, die den *Goldenen Topf* zu einem exotischen Text machen, sondern zugleich seine immersive Kraft, durch welche sich die Lesenden analog zu den Figuren ausschließlich qua Imagination in eine exotisch-märchenhafte Landschaft versetzen und damit auf eine reale Reise in fremde Welten verzichten können.[89]

88 Vgl. „Ich wollte, daß du, günstiger Leser! am drei und zwanzigsten September auf der Reise nach Dresden begriffen gewesen wärst […]" (Hoffmann, Der goldene Topf, S. 279).
89 Vgl. zur Möglichkeit der Figuren im *Goldenen Topf*, imaginär auf Reisen zu gehen, auch: Harnischfeger, S. 214.

3 Exotik und Ähnlichkeit. Goethes *West-östlicher Divan*

Wenn wir Heinrich Heines Worten über Goethes *West-östlichen Divan* Glauben schenken, dann entwirft diese Gedichtsammlung inklusive ihres beigefügten Prosateils *Noten und Abhandlungen* ein exotistisches Orientbild, wie es im Buche steht. Der *West-östliche Divan* enthalte, so Heine in seiner *Romantischen Schule* geradezu hymnisch,

> die Denk- und Gefühlsweise des Orients, in blühenden Liedern und kernigen Sprüchen; und das duftet und glüht darin, wie ein Harem voll verliebter Odalisken mit schwarzen geschminkten Gazellenaugen und sehnsüchtig weißen Armen. Es ist dem Leser dabey so schauerlich lüstern zu Muthe, wie dem glücklichen Gaspar Debürau, als er in Constantinopel oben auf der Leiter stand, und *de haut en bas* dasjenige sah, was der Beherrscher der Gläubigen nur *de bas en haut* zu sehen pflegt. Manchmal ist dem Leser auch zu Muthe, als läge er behaglich ausgestreckt auf einem persischen Teppich, und rauche aus einer lang-röhrigen Wasserpfeife den gelben Tabak von Turkistan, während eine schwarze Sklavinn ihm mit einem bunten Pfauenwedel Kühlung zuweht, und ein schöner Knabe ihm eine Schale mit ächtem Mokka-Kaffe darreicht: – den berauschendsten Lebensgenuß hat hier Goethe in Verse gebracht, und diese sind so leicht, so glücklich, so hingehaucht, so ätherisch, daß man sich wundert wie dergleichen in deutscher Sprache möglich war. Dabey giebt er auch in Prosa die allerschönsten Erklärungen über Sitten und Treiben im Morgenlande, über das patriarchalische Leben der Araber; und da ist Goethe immer ruhig lächelnd, und harmlos wie ein Kind, und weisheitsvoll wie ein Greis. Diese Prosa ist so durchsichtig wie das grüne Meer wenn heller Sommernachmittag und Windstille und man ganz klar hinabschauen kann in die Tiefe, wo die versunkenen Städte mit ihren verschollenen Herrlichkeiten sichtbar werden; – manchmal ist aber auch jene Prosa so magisch, so ahnungsvoll wie der Himmel wenn die Abenddämmerung heraufgezogen: und die großen goetheschen Gedanken treten dann hervor, rein und golden, wie die Sterne. Unbeschreiblich ist der Zauber dieses Buches; es ist ein Selam, den der Occident dem Oriente geschickt hat, und es sind gar närrische Blumen darunter: sinnlich rothe Rosen, Hortensien wie weiße nackte Mädchenbusen, spaßhaftes Löwenmaul, Purpurdigitalis wie lange Menschenfinger, verdrehte Krokosnasen, und in der Mitte, lauschend verborgen, stille deutsche Veilchen. Dieser Selam aber bedeutet, daß der Occident seines frierend mageren Spiritualismus überdrüssig geworden und an der gesunden Körperwelt des Orients sich wieder erlaben möchte. Goethe, nachdem er, im Faust sein Mißbehagen an dem abstrakt Geistigen und sein Verlangen nach reellen Genüssen ausgesprochen, warf sich gleichsam mit dem Geiste selbst in die Arme des Sensualismus, indem er den West-östlichen Divan schrieb.[1]

1 Heinrich Heine: Die romantische Schule. In: ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke [= Düsseldorfer Heine-Ausgabe]. Bd. 8/I, hg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1979, S. 121 – 249, hier S. 160 f.

https://doi.org/10.1515/9783110755053-004

Heine meint, im *West-Östlichen Divan* das charakteristische Inventar einer westeuropäisch-exotisierenden Sicht auf den Orient zu erkennen, strotze das Goethe'sche Morgenland doch nur vor Sinnlichkeit, dionysischem Genuss, Vitalität und Magie und markiere damit zugleich den Gegenpol eines unterkühlt-vergeistigten Abendlandes.

Heines Ausführungen über den *Divan* treffen allerdings nur bedingt zu, denn Goethes Orientbild ist keinesfalls so konsistent exotisierend, wie Heine es darstellt.[2] Vielmehr entwirft Goethe einen Orient, der vor allem zu Beginn der Gedichtsammlung einerseits Züge exotischer Alterität aufweist, weil er als sensorisch anziehender Sehnsuchtsort entworfen und einem von Kriegswirren geprägten Europa im Sinne eines pazifistischen Exotismus diametral entgegengesetzt wird,[3] andererseits aber zielt der *Divan* darauf ab, einem Denken in Differenzen – laut Edward Said integraler Bestandteil des europäischen Orientdiskurses –[4] zu entgehen, indem die Gedichtsammlung Orient und Okzident passagenweise als ähnliche Weltgegenden erscheinen lässt.[5] Goethe nimmt entsprechend im *Divan* einen Kulturvergleich vor, der zum einen über exotisierende Beschreibungsmodi operiert, dem es zum anderen aber auch darum geht, Ähnlichkeitsrelationen zwischen Westen und Osten herauszukehren.

Deshalb lässt sich an Ralf Simons Beobachtung anschließen, wonach der *Divan* die Möglichkeit dementiert, ein in sich geschlossenes Bild des Orients zu kreieren, da Goethe darauf verzichtet, „überhaupt eine Gesamtnarration"[6] des Ostens zu entwickeln. Insgesamt entzieht sich der *Divan* einem Einheitsgedanken, weil er multiperspektivisch angelegt ist, mit einer Vielzahl von Gattungen spielt, die *Noten und Abhandlungen* einer rein kommentierenden Funktion beraubt, den lyrischen Teil aber zugleich mit poetologischen Passagen versieht und einen „permanenten

2 Vgl. Robert Steegers: „Mein westöstlich dunkler Spleen". Heines *Romanzero* als „Feuerwerk zur Goethefeyer". In: Goethe im Vormärz. FVF. Forum Vormärz Forschung 9 (2003), hg. von Detlev Kopp und Hans-Martin Kruckis. Bielefeld 2004, S. 71–108, hier S. 75.

3 Vgl. hierzu meine Ausführungen über den pazifistischen Exotismus in der Einleitung (Abschnitt: Forschungsstand) der vorliegenden Studie.

4 Vgl. Said, Orientalism, S. 1.

5 Vgl. hierzu auch Anil Bhatti, der aufzeigt, dass sich der *Divan* mitnichten auf exotisierende Positionen festlegen lässt: „...zwischen zwei Welten schwebend...". Zu Goethes Fremdheitsexperiment im *West-östlichen Divan*. In: Goethe. Neue Ansichten – neue Einsichten. Hg. von Hans-Jörg Knobloch und Helmut Koopmann. Würzburg 2007, S. 103–122, hier S. 118.

6 Ralf Simon: West-östliche Eigenzeiten und ihre Vermittlung im Gedicht. Überlegungen zu Goethes *Divan* mit Rückblick auf Herder. In: Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft. Hg. von Michael Gamper und Helmut Hühn. Hannover 2014, S. 271–296, hier S. 278.

Synkretismus kultureller Formen“[7] aufweist. Das bedeutet, dass Goethe im *Divan* seinem in den späten Schaffensjahren geprägten Konzept der Weltliteratur[8] gerecht wird, indem er in das „orientalische Ambiente griechische, anakreontische oder auch politisch anspielende Elemente aufnehmen kann [...] [und] in der Liebessprache Orientalisches, Petrarkistisches und Rokokoton mischt“.[9] Zudem ließe sich fragen, ob der *Divan* über eine einheitliche Urheberschaft verfügt, denn einzelne Gedichte aus dem *Buch Suleika* wurden, so vermuten verschiedene Forschungsstimmen, von Marianne von Willemer verfasst,[10] andere Passagen etwa sind Referenzen auf den Koran, den persischen Dichter Hafis und weitere orientalische Literaten.[11]

Es gilt also, die vielschichtigen Dimensionen des Kulturvergleichs zwischen Westen und Osten im *Divan* zu untersuchen. Zunächst widme ich mich Heines Rezension des *Divans*, da in dieser ein eigenständiges, vom *Divan* losgelöstes Orientbild entworfen wird, das zahlreiche topische Elemente einer aisthetischen Konfiguration von einem exotisierten Orient enthält. Im Anschluss daran nehme ich jene Passagen des *Divans* in den Blick, in denen der Orient als sinnliche Alterität des Westens erscheint, während der folgende Teil beleuchtet, inwiefern Goethe diese Differenzkonstruktionen zunehmend auflöst, indem Orientalisches auch als Teil der eigenen deutschen Heimat erkannt wird. Zuletzt schließlich geht es um Goethes Strategie, Orient und Okzident als analoge, einander in vielerlei Hinsicht gleichende Erdteile darzustellen.

---

7 Simon, West-östliche Eigenzeiten und ihre Vermittlung im Gedicht, S. 278.

8 Vgl. exemplarisch zu Goethes Begriff der Weltliteratur: Hendrik Birus: Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung. In: Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven. Hg. von Manfred Schmeling. Würzburg 1995, S. 5–28.

9 Simon, West-östliche Eigenzeiten und ihre Vermittlung im Gedicht, S. 279 f.

10 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: West-östlicher Divan. Neue, völlig revidierte Ausgabe. Teilband 2: Kommentar 2, hg. von Hendrik Birus. Berlin 2010, S. 1191. Vgl. hierzu auch: Hermann Grimm: Goethe und Suleika. In: Preußische Jahrbücher 24 (1869), S. 1–21; Hans Pyritz: Marianne von Willemer. Berlin 1944, S. 27 f. u. 47; Hans-J. Weitz: Der einzelne Fall. Funde und Erkundungen zu Goethe. Weimar 1998, S. 102–104. Andere Forschungspositionen wiederum bezweifeln, dass Marianne von Willemer als Autorin am *Divan* beteiligt war: Terence James Reed: Was hat Marianne wirklich geschrieben? Skeptische Stimmen aus England. In: Liber Amicorum. Katharina Mommsen zum 85. Geburtstag. Hg. von Andreas Remmel und Paul Remmel. Siegburg 2010, S. 465–481.

11 Vgl. hierzu: Katharina Mommsen: Goethe und die arabische Welt. Frankfurt a. M. 1988, S. 264–361 und 486–594.

3.1 Heines sensualistisches Orientbild in der *Divan*-Rezension

Über Heines „enthusiastische Besprechung“[12] des *Divans* führt Robert Steegers aus, dass diese Goethe im Grunde nur zu einem „Kronzeugen des Heineschen Sensualismus“ mache und „wesentlich mehr über Heines eigene Ästhetik […] als über die Goethes“[13] aussage. Mithin stimmt Heines Orientbild nur partiell mit demjenigen von Goethe überein und es wird zu untersuchen sein, wie sich der Heine'sche Orient in der *Divan*-Besprechung gestaltet.

Die Rezension bringt die beiden Begriffe zusammen, die den Grundkonflikt von Heines gesamtem Werk markieren und in den frühen Pariser Schriften mithilfe der „systematisierten Antinomie zwischen ‚Spiritualismus‘ und ‚Sensualismus‘“[14] benannt werden. Wie Olaf Hildebrand in seiner Studie über den Heine'schen Sensualismus ausführt, versteht Heine unter Spiritualismus eine den Geist verherrlichende, die Materie indessen zu zerstören strebende Gesinnung,[15] mit dem Sensualismus hingegen fasst Heine jene „Opposizion“, die „ein Rehabilitieren der Materie bezweckt und den Sinnen ihre Rechte vindiziert“.[16] Dieser emanzipative Entwurf des Sensualismus zielt in Abgrenzung zu einem christlichen Enthaltsamkeitsethos darauf ab, einen provokativen Sinnenkult zu lancieren und eine „kompensatorische Funktion“ zu erfüllen: „Er entschädigt für das erlittene Unrecht durch eine reaktive Zuspitzung des Lustprinzips.“[17] Keineswegs geht es Heine dabei um die Negation des Geistigen. Vielmehr basiert Heines Sensualismus auf einer integrativen Stoßrichtung; einer Stoßrichtung, in der dem Sensualismus seine Bedeutung zugestanden wird, „ohne die Rechte des Geistes, ja nicht einmal die Suprematie des Geistes zu läugnen“.[18] Heine orientiert sich damit einem ganzheitlichen Verständnis folgend „an der psychophysischen Totalität des Lebens“ und wirkt so einer einseitig „spiritualistische[n] Dämonisierung der Materie“[19] entgegen.

Der *Divan* spielt Heine insofern in die Hände, als sich darin eine Repräsentation vom Orient manifestiert, die der Autor – in deutlich verkürzender Weise – zum angestrebten Ideal seiner sensualistischen Programmatik stilisieren kann. Wie sich

12 Olaf Hildebrand: Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der *Reisebilder*. Tübingen 2001, S. 303.
13 Steegers, S. 75.
14 Hildebrand, Emanzipation und Versöhnung, S. 1.
15 Vgl. Heinrich Heine: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. In: ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke [= Düsseldorfer Heine-Ausgabe]. Bd. 8/I, hg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1979, S. 9–120, hier S. 29.
16 Heine, Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland, S. 29.
17 Hildebrand, Emanzipation und Versöhnung, S. 3.
18 Heine, Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland, S. 49.
19 Hildebrand, Emanzipation und Versöhnung, S. 3.

in seiner *Divan*-Rezension zeigt, setzt Heine diese Programmatik konsequent mithilfe seines poetologischen Grundsatzes der Plastizität um,[20] d.h. einer von Konkretion und Anschaulichkeit geprägten Schreibweise.[21] Über eine solche Schreibweise führt Heine aus: „[D]ie Künstler sollen ihren Stoff immer plastisch bearbeiten, [...] sie sollen ihn in klaren Umrissen darstellen, kurz: plastische Gestaltung soll in der romantisch modernen Kunst, eben so wie in der antiquen Kunst, die Hauptsache sein."[22] Mit seinem um Plastizität bemühten Dichtungsverständnis versucht Heine, die einseitige Konzentration der Romantik auf den Bereich der Phantasie und des Vergeistigten einzudämmen und sie auf den Boden des Materiellen zu stellen. Gleichzeitig beugt er mit seinem „sensualistischen Synthesekonzept"[23] einer Kunstauffassung vor, die sich einem mimetisch-naturalistischen Objektivitätsanspruch verschreibt und sich in griechischer Nachahmungsmanier anschickt, lediglich zu kopieren.[24] Hildebrand notiert über Heines Ästhetik zusammenfassend, dass also das „Mystische und Wunderbare, das der Dichter als ‚Supernaturalist' den objektiven Daten aus seiner Phantasie hinzufügt, [...] [ebenso wie] die sinnlich-körperliche Welthaftigkeit ein zentrales Kriterium der Kunst" sei.[25]

Anhand exemplarischer Passagen lässt sich eruieren, wie es Heine in seiner Würdigung des *Divans* gelingt, mittels seiner plastischen Schreibweise den Goethe'schen Orient als Ort des Exotisch-Sinnlichen zu beschwören. Schon die ersten Zeilen des zuvor zitierten Ausschnitts aus der Rezension lassen deutlich werden, dass Heine den Wert des *Divans* vor allem in dessen Poetizität ausmacht, gelinge es Goethe doch, die sinnliche Qualität des Orients in eine ebenso – für das Deutsche laut Heine eher ungewöhnliche – sinnliche Sprache zu übersetzen.

Eine Steigerung erfährt die von der Rezension gefeierte Sinnlichkeit von Repräsentiertem (dem Orient) und Repräsentation (Goethes Sprache) durch Heines eigenen Schreibduktus: Dicht an dicht werden eine Vielzahl lustvoller Sinneseindrücke in bildhafter Sprache aneinandergereiht, die den *Divan* als meisterhafte synästhetische Dichtung erscheinen lassen. In der ersten Zeile etwa verwendet Heine mehrere einprägsame Metaphern, durch welche die akustische Dimension des *Divans* als gesanglich zu vermittelnder Dichtung zugleich mit Attributen einer Blüte ausgestattet wird („die Denk- und Gefühlsweise des Orients, in blühenden Liedern und kernigen Sprüchen"). Das metaphorische Partizip „blühend" ruft ein Assoziationsfeld auf, welches gleichermaßen visuellen und olfaktorischen Genuss

20 Vgl. Hildebrand, Emanzipation und Versöhnung, S. 300.
21 Vgl. Hildebrand, Emanzipation und Versöhnung, S. 301.
22 Heine, Die romantische Schule, S. 130.
23 Hildebrand, Emanzipation und Versöhnung, S. 301.
24 Vgl. Hildebrand, Emanzipation und Versöhnung, S. 302.
25 Hildebrand, Emanzipation und Versöhnung, S. 302.

andeutet; überdies klingt hier auf symbolischer Ebene das Moment des Vitalen an, weil Blüten für Leben, Erotik und Fruchtbarkeit stehen.

Das Olfaktorische wird kurz darauf erneut aufgegriffen; diesmal explizit, wenn Heine auf gängige Topoi des Orientalismus rekurrierend den *Divan* mit einem duftenden und glühenden Harem vergleicht. Bedeutsam ist dieser Vergleich vor allem in medienästhetischer Hinsicht: Heine bedient sich hier nämlich einer „erklärende[n] So-wie-Struktur",[26] um etwas so Abstraktes wie die sprachlich-textuelle Verfasstheit des *Divans* sinnlich vorstellbar zu machen. Dies leistet er, indem er den *Divan* mit der konkreten Szenerie eines Harems analogisiert, einer Szenerie, die deshalb mühelos imaginierbar ist, weil der Harem im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert zum Bestandteil eines klischeebesetzten Bildinventars exotistischer Phantasien zählt.[27] Auch wenn man als deutsche Leserin und deutscher Leser oder Hörerin und Hörer[28] den Orient mit großer Wahrscheinlichkeit nie bereist hat, geschweige denn einen Harem von innen kennt, so dürfte man doch eine sehr lebhafte Vorstellung – beispielsweise durch bildkünstlerische Darstellungen[29] – von ihm besitzen. Zugleich beflügelt Heines um Plastizität bemühte Sprache, sein Einsatz mehrerer sinnesbezogener Verben („duftet", „glüht") und auf visuelle Phänomene und erotische Signale verweisender Adjektive („schwarzen", „sehnsüchtig", „weißen") die Vorstellungskraft der Leserinnen und Leser beziehungsweise Hörerinnen und Hörer.

In rhetorischer Hinsicht lässt sich Heines Streben nach Anschaulichkeit als eine Form der *enargeia* beschreiben. Darunter ist eine Strategie „der lebendigen Vergegenwärtigung" zu verstehen „mit dem Ziel, eine Sache so ‚darzustellen, dass es […] [scheint], als sähe man sie deutlich vor sich'", und es ist gerade der Vergleich, der als „besonders effektives Mittel des Vor-Augen-Stellens" behandelt wird.[30] Freilich lässt sich das in den Begriffen wie Anschaulichkeit oder Vor-Augen-Stellen zum Ausdruck kommende Primat des Visuellen in Hinsicht auf Heines sensualistische Ästhetik nur im übertragenen Sinne verstehen. Zu präferieren ist im vorliegenden Fall der sehr viel präzisere Begriff der multisensorischen Vergegenwärtigung.

---

26 Johannes F. Lehmann: „Es war ihm, als ob…" Zur Theorie und Geschichte des erlebten Vergleichs. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 132 (2013), H. 4, S. 481–498, hier S. 489.

27 Vgl. hierzu: Silke Förschler: Bilder des Harem. Medienwandel und kultureller Austausch. Berlin 2010. Im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts waren es laut Förschler insbesondere die Gemälde von Jean-Auguste-Dominique Ingres, die westliche Vorstellungen vom Harem prägten (vgl. S. 128–145).

28 Da Heine den *Divan* sowohl als schriftlich fixiertes wie auch mündlich vortragbares Gedicht beschreibt, bezeichne ich die Rezipierenden im Folgenden als Lesende *und* Hörende.

29 Vgl. Förschler.

30 Lehmann, „Es war ihm, als ob…", S. 488. Lehmann zitiert hier aus Quintilians *Ausbildung des Redners.*

Die Reflexion medienbezogener Aspekte der Heine'schen *Divan*-Besprechung ist auch deshalb instruktiv, weil sich das Olfaktorische, wie Mădălina Diaconu ausführt, durch seine Sprachferne auszeichnet[31] und somit eine Herausforderung für den Versuch einer sinnlichen Vergegenwärtigung der Haremsatmosphäre darstellen kann. Während Heine diesem Konflikt ausweicht, indem er schlicht von angenehmen geruchlichen Eigenschaften im Harem spricht, diese aber nicht präziser benennt, erweist sich Goethes *Divan* indessen in den Augen des Rezensenten als derart virtuos, dass Goethes Dichtkunst dieses Defizit zu überwinden scheint. Das von Heine gebrauchte Pronominaladverb „darin" („das duftet und glüht darin") deutet an, dass der *Divan* über eine starke immersive Wirkung verfügt, dass er die erotisch-hitzige und verlockende Atmosphäre des Harems nicht mehr zu vermitteln scheint, sondern die mediale Beschaffenheit seiner Sprache gleichsam vergessen macht und selbst die sinnlichen Attribute des Harems annimmt.

Für die Frage nach Heines sensualistischem Orientkonzept in der *Divan*-Würdigung kommt auch jener Passage eine Schlüsselfunktion zu, in der er wie folgt ausführt:

> Manchmal ist dem Leser auch zu Muthe, als läge er behaglich ausgestreckt auf einem persischen Teppich, und rauche aus einer lang-röhrigen Wasserpfeife den gelben Tabak von Turkistan, während eine schwarze Sklavinn ihm mit einem bunten Pfauenwedel Kühlung zuweht, und ein schöner Knabe ihm eine Schale mit ächtem Mokka-Kaffee darreicht: – den berauschendsten Lebensgenuß hat hier Goethe in Verse gebracht, und diese sind so leicht, so glücklich, so hingehaucht, so ätherisch, daß man sich wundert wie dergleichen in deutscher Sprache möglich war.

Was an der Passage zunächst interessiert, ist die „narrative Wendung"[32] des „als läge er", die der Beschreibung eines mit orientalisierenden Gegenständen angereicherten Interieurs vorangestellt ist.[33] Mit dieser Wendung rekurriert Heine auf die um 1800 hochfrequente Erzählwendung des „Als ob", mittels deren ein „erlebter Vergleich"[34] vorgenommen wird und über die Johannes F. Lehmann wie folgt ausführt: „Es handelt sich um […] eine[] narrative Wendung, die auf die Darstellung eines inneren Zustands zielt und dabei Innen- und Außenperspektive im Modus des Vergleichs auf eine komplexe Weise verklammert".[35] Erneut dient Heine also der

31 Vgl. Diaconu, S. 90. Vgl. hierzu auch meine Ausführungen zum Olfaktorischen in den Kapiteln 2 und 6 der vorliegenden Studie.
32 Lehmann, „Es war ihm, als ob…", S. 481.
33 Solche Gegenstände finden sich vielfach in der europäischen Haremsmalerei im neunzehnten Jahrhundert, wie beispielsweise bei Jean-Auguste-Dominique Ingres. Vgl. Förschler, S. 128 – 130.
34 Lehmann, „Es war ihm, als ob…", S. 481.
35 Lehmann, „Es war ihm, als ob…", S. 482.

Vergleich als bestimmendes Element seiner um Plastizität und Anschaulichkeit bemühten Schreibweise und es ist vor allem die grammatikalische Beschaffenheit der Wendung „[m]anchmal ist dem Leser auch zu Muthe, als läge er“, die in Bezug auf die Frage nach den literarästhetischen Strategien, anhand deren Heine auf die textuelle Vergegenwärtigung des Goethe’schen Orients abzielt, Relevanz besitzt. In einer solchen Wendung erlangt nämlich Lehmann zufolge durch

> den Bezug des Verbs ‚sein‘ auf das Dativobjekt ‚ihm‘ [...] das Verb ‚sein‘ seine psychische Qualität. Es handelt sich bei dem Verb ‚sein‘ nicht per se um ein psychisches Verb, so wie bei ‚fürchten‘, ‚misstrauen‘, ‚staunen‘ etc., sondern diese Qualität gewinnt es erst dann, wenn es mit einem Dativobjekt verknüpft wird. In diesem Fall fungiert das Dativobjekt als sogenannter Experiencer des Verbs. Der Experiencer bezeichnet den Erlebenden eines Verbs und markiert dabei zwischen Aktivität und Passivität einer Handlung eine Mittelstellung, denn der Experiencer ist dabei weder ein Agens (von dem eine Handlung ausgeht) noch ein Patiens (der eine Handlung erleidet), sondern der *Erlebende* eines Zustands bzw. eines Gefühls.
> In der Formel ‚Es war ihm, als ob‘ erscheint das Subjekt des Erlebens, der Experiencer, in der grammatischen Position des Objekts, aber nicht als Objekt einer Handlung (als Patiens), sondern als ‚Objekt‘ des eigenen Seins bzw. des eigenen Erlebens, der eigenen Erfahrung. Dieses Erleben ist zentraler Gegenstand im ‚Als ob‘-Vergleichssatz.[36]

Im Hinblick auf Heines plastische Sprache ist dabei aufschlussreich, dass das Verb ‚sein‘ in der Formulierung „[m]anchmal ist dem Leser auch zu Muthe, als läge er“ auf ein „die einzelnen Sinne überschreitendes integratives Erleben“[37] abzielt. Es geht Heine also darum, einen umfassenden sinnlichen Eindruck der vermeintlich vom *Divan* evozierten orientalischen Atmosphäre zu vermitteln. Verstärkt wird die Plastizität der Szeneriedarstellung überdies durch einen Abgleich von äußerem und innerem Erlebnis, denn Heine erwähnt neben den sinnlichen Eindrücken, die sich die Lesenden vorstellen sollen, zugleich auch ihre emotionalen Effekte, indem der Zustand der Lesenden als „behaglich“ charakterisiert wird.

Im zweiten Teil der genauer zu untersuchenden Passage äußert sich Heine über Goethes Verse und notiert, sie seien „so leicht, so glücklich, so hingehaucht, so ätherisch“. Damit hebt er die in seinen Augen außergewöhnliche mediale Beschaffenheit der Goethe’schen Sprache hervor. Mithilfe des Ausdrucks „so hingehaucht“ bindet Heine die Sprache des *Divans* unmittelbar an die Körperlichkeit Goethes zurück und beschreibt sie in metonymischer Weise als Index und Produkt von dessen dichterischer Vitalität. Dabei eröffnet er ein breites semantisches As-

36 Lehmann, „Es war ihm, als ob…“, S. 484 f.
37 Lehmann, „Es war ihm, als ob…“, S. 486.

soziationsfeld um den Begriff des auch im *Divan* Widerhall findenden Odems,[38] der insbesondere von der religiösen Traditionslinie des göttlichen Atems bestimmt ist[39] und sich bei Heine gleichzeitig als Referenz auf Herders Studien zur Sprache und zur Theorie der Dichtkunst verstehen lässt, denn Herder führt in seiner *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* aus, dass

> bei den Morgenländern die Rede gleichsam ganz Spiritus, fortgehender Hauch und Geist des Mundes war […]. Es war Othem Gottes, wehende Luft, die das Ohr aufhaschete, und die todten Buchstaben, die sie hinmaleten, waren nur der Leichnam, der lesend mit Lebensgeist beseelet werden mußte! […] [D]aß dies Wehende aber den Ursprung ihrer Sprache verrate, ist offenbar.[40]

Diese konstatierte Ursprünglichkeit der Artikulation, die im Orient situiert und in Verbindung mit dem göttlichen Atem gebracht wird, manifestiert sich Herder zufolge auch in der Dichtung, denn Poesie sei – wie er dem jungen Goethe beigebracht hat – zuvörderst dem Vorgang des Atmens entsprechend „ein Ausströmen des von der Wirklichkeit bedrängten Herzens“,[41] ein „Laut der Empfindung“,[42] und enthalte somit archaische Elemente einer Ursprache.[43]

Indem Heine dem *Divan* wie Herder eine pneumatische Dimension verleiht und ihn als auf das Papier gehauchte Schrift wahrnimmt, verortet er Goethes Dichtung zwischen ursprünglich-morgenländischer Mündlichkeit (als Produkt des Ausatmens), in der noch die Spur des Göttlichen mitschwingt, und nachgeordneter Schriftlichkeit (indiziert durch die Partikel „*hin*gehaucht [meine Kursivierung, F.B.]“), wodurch er anzeigt, dass die Schriftsprache des *Divans* die von Herder beschriebenen Relikte des altertümlichen Mündlichen enthält. Auf diese Weise gelingt

---

38 Vgl. insbesondere im Gedicht *Talismane*, wo es heißt: „Im Athemholen sind zweyerley Gnaden: / Die Luft einziehn, sich ihrer entladen. / Jenes bedrängt, dieses erfrischt; / So wunderbar ist das Leben gemischt. Du danke Gott, wenn er dich preßt, / Und dank’ ihm, wenn er dich wieder entläßt.“ (Johann Wolfgang von Goethe: West-oestlicher Divan (Erstdruck 1819). In: ders.: West-östlicher Divan. Neue, völlig revidierte Ausgabe. Teilband 1: Texte und Kommentar 1, hg. von Hendrik Birus. Berlin 2010, S. 8 – 299, hier S. 15). Vgl. zur pneumatischen Dimension des *Divans* auch: Gabriele Schwieder: Goethes *West-östlicher Divan.* Eine poetologische Lektüre. Köln, Weimar und Wien 2001, S. 82 – 84.

39 Vgl. zur Bedeutung des Atems im Islam, im Christentum und in Goethes *Divan:* Navid Kermani: Gott-Atmen. Zu Goethes Religionen. In: Goethe Jahrbuch 130 (2013), S. 23 – 42.

40 Johann Gottfried Herder: Abhandlung über den Ursprung der Sprache. Zweite berichtigte Ausgabe. Berlin 1779, S. 13 f.

41 Hans Dietrich Irmscher: Nachwort. In: Johann Gottfried Herder: Abhandlung über den Ursprung der Sprache, hg. von Hans Dietrich Irmscher. Stuttgart 2001, S. 137 – 175, hier S. 141.

42 Johann Gottfried Herder: Die Lyra, zit. n. Irmscher, S. 141.

43 Vgl. Irmscher, S. 141.

es Heine, eine Synthese in jenem gattungspoetologischen Disput zu schaffen, dem es um die Frage geht, ob Lyrik eher als lautlich zu vermittelnde Kunst zu bestimmen ist – so etwa die Forderung Johann Georg Sulzers –,[44] oder ob sie dem Bereich der schriftlich vermittelten Sprache zuzurechnen sei, wie es kunstvolle Gedichtdrucke und ihre visuelle Ausgestaltung suggerieren.[45] Goethes Dichtung widersetzt sich in Heines Worten also einer sensorischen Priorisierung und adressiert vielmehr das Akustische wie das Visuelle gleichermaßen.[46] Zweifelsohne scheint sie damit Heines Programm einer sensualistischen Ästhetik mustergültigen Vorschub zu leisten.

Obgleich es Heine in seiner Rezension vorzugsweise darum geht, die Sinnlichkeit des *Divans* herauszustellen, sieht er keinesfalls das Prinzip des Geistigen in Goethes Dichtung vernachlässigt, wie unter anderem die erneut auf Herders *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* rekurrierende Wendung „so [….] aetherisch"[47] oder die Erwähnung des Himmels an späterer Stelle der Besprechung anzeigen, wo es heißt: „so ahnungsvoll wie der Himmel".[48] Heine nimmt am *Divan* also eine „allumfassende Qualität wahr", die sich von den „materiellen Herrlichkeiten" bis hin zu den „reinen Gedanken am Himmelszelt erstreckt".[49] Es ist just jene am *Divan* gelobte Harmonisierung von geistigem und materiellem Prinzip, derer es dem Okzident ermangele, so Heine in seiner tropenreichen Beschreibung des europäischen Spiritualismus als „frierend" und „mager[]". Wie ein Blick auf verklärende literarische Darstellungen ferner Erdteile zeigt, sind metaphorische Wendungen, die Europa als unterkühlten, körperfeindlichen Kontinent erscheinen lassen, ein beliebter Topos exotistischer Kritik – so etwa in Chamissos *Reise um die Welt.*[50]

---

44 Sulzer beschreibt Lyrik in Abgrenzung von Epos und Drama in folgender Weise: „Der allgemeine Charakter dieser Gattung wird also daher zu bestimmen seyn, daß jedes lyrische Gedicht zum Singen bestimmt ist." (Johann Georg Sulzer: Lyrisch (Dichtkunst). Lyrische Versarten. In: ders.: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung […] Artikeln abgehandelt. Bd. 3. Leipzig 1792, S. 299 – 305, hier S. 299).

45 Vgl. Katrin Kohl: Die Medialität der Lyrik. In: Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Hg. von Dieter Lamping. Stuttgart und Weimar 2011, S. 88 – 98, hier S. 89 – 93.

46 Vgl. hierzu auch: Hendrik Birus: Mündlichkeit und Schriftlichkeit im *West-östlichen Divan.* In: Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne. Hg. von Gerhard Neumann und David E. Wellbery. Freiburg 2008, S. 95 – 114.

47 Herder, Abhandlung über den Ursprung der Sprache, S. 13.

48 Vgl. Hildebrand, Emanzipation und Versöhnung, S. 303.

49 Hildebrand, Emanzipation und Versöhnung, S. 303.

50 An den Radacker Kadu wendet sich Chamisso in empfindsamem Duktus dort beispielsweise wie folgt: „Du hast, mein Freund Kadu, das Bessere erwählt; du schiedest in Liebe von uns […]; möge, der die Schicksale der Menschen lenkt, dein Werk segnen und dich selbst bei deiner fahrvollen Sendung beschirmen! […] Aber was hättest Du in unserem alten Europa gesollt? Wir hätten eitles Spiel mit dir getrieben, wir hätten dich Fürsten und Herren gezeigt; sie hätten dich mit Medaillen und Flittertand

Dieser lebens- und lustfeindlichen Sphäre wird im Exotismus wiederholt ein anderer, außereuropäischer Erdteil als heilsversprechender Sehnsuchtsort diametral entgegengesetzt. Dies macht auch Heine in seiner Rezension, indem er den Orient mit Attributen einer nährenden und vitalen Physis ausstattet. Nicht nur der *Divan*, sondern Heine selbst verweist allerdings mittels einer versteckten Andeutung darauf, dass Goethes Dichtung mitnichten eine polare Unterscheidung von Orient und Okzident vornimmt. So bezeichnet Heine den *Divan* als einen Selam, einen arabischen Gruß in Form eines Buketts, der eine Vielzahl von Blumen enthalte:

> [E]s ist ein Selam, den der Occident dem Oriente geschickt hat, und es sind gar närrische Blumen darunter: sinnlich rothe Rosen, Hortensien wie weiße nackte Mädchenbusen, spaßhaftes Löwenmaul, Purpurdigitalis wie lange Menschenfinger, verdrehte Krokosnasen, und in der Mitte, lauschend verborgen, stille deutsche Veilchen.

In diesem Gebinde fällt die letzte Blume auf, die Heine der Liste hinzufügt: das „stille deutsche Veilchen". Zwar erscheint das Veilchen im Vergleich mit den extravaganten anderen Blumen als unauffällige Beigabe, aber es wird hier dennoch als Bestandteil eines Gebindes verhandelt, in dem Westliches und Östliches eng miteinander verbunden sind.

Damit benennt Heine das Prinzip, das die Darstellung des Verhältnisses von Orient und Okzident im *Divan* bestimmt: Der *Divan* ist von einem kulturvergleichenden Denken grundiert, in dem der Orient einerseits als exotische Alterität des Westens erscheint; andererseits zielt Goethe aber darauf ab, Momenten nachzuspüren, die von der Vermischung beziehungsweise von der Ähnlichkeit der beiden Weltgegenden geprägt sind. So finden sich im *Divan* wiederholt Passagen, in denen Goethe Elemente des Eigenen im Fremden, umgekehrt aber auch Fremdes im Eigenen wahrzunehmen meint oder in denen er Analogien zwischen Westen und Osten herausstellt.

3.2 Der Orient als exotisierte Kontrastfolie

In den Eröffnungsstrophen des *Divans* vermittelt Goethe ein Orientbild, das mit den Kennzeichen exotisierter Alterität angereichert ist. Allerdings wird deutlich, dass der *Divan* keinesfalls als Gegenprogramm zu einem europäischen Spiritualismus zu verstehen ist, wie es Heine in seiner Rezension behauptet. Die von Heine benannte europäische Körperfeindlichkeit sieht Goethe nicht in einer einseitigen Konzen-

behangen und dann vergessen [...], du hättest dich in einer kalten Welt verloren gefunden." (Chamisso, Reise um die Welt, S. 349).

tration Europas auf das Prinzip des Geistigen gegeben. Vielmehr besteht sie aufgrund der politischen Instabilität seiner eigenen Zeit nach der Französischen Revolution, wodurch die europäische Bevölkerung konkreten Gefahren für Leib und Leben ausgesetzt ist. Unter dem Titel *Hegire* heißt es nämlich:

> Hegire
> Nord und West und Süd zersplittern,
> Throne bersten, Reiche zittern,
> Flüchte du, im reinen Osten
> Patriarchenluft zu kosten,
> Unter Lieben, Trinken, Singen
> Soll dich Chisers Quell verjüngen.
> [...]
> Will mich unter Hirten mischen,
> An Oasen mich erfrischen,
> Wenn mit Carawanen wandle,
> Schawl, Caffee und Moschus handle;
> Jeden Pfad will ich betreten
> Von der Wüste zu den Städten.
> [...]
> Will in Bädern und in Schenken,
> Heil'ger Hafis, dein gedenken,
> Wenn den Schleyer Liebchen lüftet,
> Schüttelnd Ambralocken düftet.
> Ja des Dichters Liebesflüstern
> Mache selbst die Huris lüstern.
> [...][51]

In diesen Strophen wird der Orient als eigenständige Isotopie allen anderen Himmelsrichtungen kontrastiv entgegengesetzt. Das lyrische Ich, hinter dem sich der Forschung wie auch eigenen autobiografischen Aussagen zufolge Goethe persönlich verbirgt, fordert sich in einer Selbstadressierung dazu auf, einer von kriegerischen Unruhen erschütterten Gegenwart zu entfliehen und sein Heil in einem als „rein“ entworfenen Osten zu finden. Die folgenden Strophen verweisen vornehmlich durch den Bezug auf den persischen Dichter Hafis darauf, dass es sich bei dieser Flucht um eine imaginierte Reise in einen vergangenen Orient, den Orient des vierzehnten Jahrhunderts handelt.[52] Die Kluft zwischen der eigenen als bedrohlich erfahrenen Lebenswelt und der sinnlichen Genuss und Harmonie verheißenden Welt des Orients wird also sowohl über eine räumliche als auch über eine zeitliche

51 Goethe, Divan, Teilband 1, S. 12 f.
52 Vgl. hierzu exemplarisch: Polaschegg, Der andere Orientalismus, S. 299 f.

Differenz angezeigt, wobei der Aspekt der Zeitlichkeit zusätzlich im bereits prominent im *Faust* verhandelten Motiv der physischen Verjüngung anklingt.[53]

Goethe bedient sich in der ersten Strophe zahlreicher stilistischer Mittel, um die Diskrepanz zwischen orientalischer und europäischer Sphäre auch formal widerzuspiegeln. So verweist das Polysyndeton in Vers 1 auf die unüberschaubar vielen europäischen Krisenherde zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts. Vers 1 und 2 sind überdies geprägt von einer Vielzahl von Plosiven, die sich einerseits in der polysyndetischen Aufzählung der Himmelsrichtungen („Nor*d* un*d* Wes*t* un*d* Sü*d*") und andererseits in den doppelten Mitlauten des Paarreims („zerspli*tt*ern", „zi*tt*ern" [meine Kursivierungen, F.B.]) finden. Mithilfe der Plosive wird – quasi Ernst Jandls *schtzngrmm* (1957) antizipierend – lautlich stakkatohaft die angespannte politische Stimmung nachgeahmt, mit der sich das lyrische Ich konfrontiert sieht.

Weich und beruhigend indessen klingt die Formel vom „reinen Osten" mit ihrem nasalen Ausklang, bedenkt man, dass Goethe für „Osten" synonym auch „Orient" mit seinem Plosiv im Auslaut hätte verwenden können. Die klanglich-weiche Qualität von „Osten" im Auslaut ist zudem für den Paarreim der Verse 3 und 4 erforderlich und wird ein weiteres Mal in den Endungen der Wörter „Lieb*en*, Trink*en*, Sing*en*" (Vers 5 [meine Kursivierungen, F.B.]) und „verjüngen" (Vers 6) wiederholt. Jedes dieser wohlklingenden Wörter ist der Isotopie Orient zugeordnet und somit dem gefährdeten Dasein der Sprechinstanz (i. e. Goethe) in Europa entgegengesetzt.

Auch ein weiterer klanglicher Kunstgriff dient Goethe dazu, den Orient als sensorisch verlockenden Sehnsuchtsort zu inszenieren: Mittels des Reims „Osten/kosten" kann Goethe nämlich den Orient in direkten Zusammenhang mit gustatorischen Genüssen bringen. Wie im vierten Teil des vorliegenden *Divan*-Kapitels in Bezug auf die Frage nach Ähnlichkeitsrelationen detaillierter demonstriert wird, schließt Goethe in seiner Reimkunst an das poetologische Verständnis Herders an, demzufolge der Reim nicht bloß als oberflächliches Klangspiel aufzufassen ist, sondern stets auf eine tiefere semantische Beziehung der zunächst nach lautlichen Kriterien kombinierten Wörter verweisen soll.[54] Indem nun mit dem Paarreim der Verse 3 und 4 eine der ersten Aussagen des *Divans* über den Osten getroffen wird, etabliert Goethe von Beginn an eine innigliche Beziehung zwischen Sinnlichkeit und Orient. Die anakreontisch anmutende und zudem auf Hafis' Dichtung[55] verweisende Enumeratio „Lieben, Trinken, Singen" in Vers 5 und die Beschreibung der

53 Vgl. Polaschegg, Der andere Orientalismus, S. 301.
54 Vgl. Alexander Ehrenfeld: Studien zur Theorie des Reims. 1. Teil. Zürich 1897, S. 19.
55 Vgl. Goethe, Divan, Teilband 2, S. 886.

Geliebten mit ihren duftenden Ambralocken in der dritten Strophe der zitierten Passage unterstreichen diesen Konnex zusätzlich und machen überdies auf die doppelte Konnotation von Sinnlichkeit, die sowohl Wahrnehmung als auch Erotik bezeichnen kann, aufmerksam. Indirekt deutet sich die Koppelung von wahrnehmungs- und sexualitätsbezogenem Genuss allerdings bereits im Reim „Osten/kosten" selbst an. Verweist dieser Reim explizit auf gustatorische Freuden, so macht Goethe an späterer Stelle des *Divans* darauf aufmerksam, dass Reime grundsätzlich mit dem Nimbus des Erotischen versehen sind, stellten sie doch eine sprachliche Schmuckfigur dar, die einem sexuellen Kontext entstamme. So wurde das *Buch Suleika* bei der Drucklegung der Gedichtsammlung um die Legende von der Erfindung des Reims durch den Sassanidenfürsten Behramgur und seiner Partnerin Dilaram ergänzt.[56] Demnach sei der Reim während eines Liebesspiels zwischen den beiden entstanden:

> *Behramgur*, sagt man, hat den Reim erfunden,
> Er sprach entzückt aus reiner Seele Drang;
> *Dilaram* schnell, die Freundinn seiner Stunden,
> Erwiederte mit gleichem Wort und Klang.
>
> Und so, Geliebte! warst du mir beschieden,
> Des Reims zu finden holden Lustgebrauch,
> Daß auch Behramgur ich, den Sassaniden,
> Nicht mehr beneiden darf: mir ward es auch.
>
> Hast mir dieß Buch geweckt, du hast's gegeben:
> Denn was froh, aus vollem Herzen, sprach,
> Das klang zurück aus deinem holden Leben,
> Wie Blick dem Blick, so Reim dem Reime nach.[57]

Mithilfe dieser poetologischen Legende wie auch mit den Versen „Ja, des Dichters Liebesflüstern / Mache selbst die Huris lüstern" in den *Hegire*-Strophen kann Goethe den Reim als integralen Bestandteil einer Sprache des Begehrens klassifizieren.[58] Dadurch verleiht er seiner gesamten Gedichtsammlung, die über eine große

56 Vgl. Waltraud Wiethölter: „Des Reims zu finden holden Lustgebrauch". Zu Goethes lyrischer Graph/PHON/ie. In: Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne. Hg. von Gerhard Neumann und David E. Wellbery. Freiburg 2008, S. 21–72, hier S. 63.

57 Goethe, Divan, Teilband 1, S. 92.

58 Vgl. exemplarisch zur Reimsprache als Sprache des Begehrens im *Divan:* Gabriele Schwieder: Liebespaar und Reimpaar. Der Dichter und sein geliebtes Echo im *Buch Suleika* des *West-östlichen Divans* von Goethe. In: Das Geschlecht der Künste. Hg. von Corina Caduff und Sigrid Weigel. Köln, Weimar und Wien 1996, S. 31–49; Annette Johanna Schneider: Idylle und Tragik im Spätwerk Goethes. Frankfurt a.M. et al. 2009, S. 220 f.

Bandbreite der reimkünstlerischen Sprachgestaltung verfügt, eine hocherotische Dimension, zumal er in einer Strophe aus dem *Buch Suleika*, die ich an späterer Stelle untersuchen werde, ein Reimspiel um die Begriffe „Morgenröthe/Goethe" eröffnet, in das die Leserinnen und Leser als aktiv Reimende involviert werden.[59] Goethe transportiert das erotisch besetzte Spiel um den Reim folglich auf die Ebene des *discours* und adressiert so die Rezipientinnen und Rezipienten des *Divans* als geliebtes Gegenüber.

Gleichzeitig klingt hier ein medienbezogener Aspekt des *Divans* an, denn indem Goethe seine Gedichtsammlung zum Bestandteil eines „Liebes- und Reimhandel[s]"[60] macht, verweist er auf seine auch in Heines Rezension gefeierte mündliche Dimension und mithin auf das Potenzial, akustische Lust zu erzeugen. Dass der *Divan* eine Vielzahl von Signalen aufweist, die den Stellenwert seiner Lautlichkeit betonen, wurde von der Forschung wiederholt untersucht.[61] Das erste Signal, das Goethe dafür setzt, findet sich unmittelbar am Anfang in einem Paratext des *Divans:* Dort ist das erste Buch mit dem aus dem Persischen übersetzten Titel („Moganni Nameh") „Buch des *Sängers* [meine Kursivierung, F.B.]" überschrieben. Zudem betont die Sprechinstanz der *Hegire*-Strophen die Zentralität des gesprochenen Wortes gleich in Strophe 3, Vers 5 und 6, wo es heißt: „Wie das Wort so wichtig dort [im Orient, F.B.] war / Weil es ein gesprochen Wort war".[62] Der Aspekt der Mündlichkeit zieht sich motivisch durch den gesamten *Divan*, ist allerdings keinesfalls als Indiz für seine Priorisierung zu werten, denn die optischen Reize des Schriftlichen werden vom *Divan* ebenso gefeiert. Während sich laut Lutz Köpnick im dritten Buch von *Dichtung und Wahrheit* noch „harsche Worte" finden, die das „Leblose und Parasitäre" der Schrift diskreditieren, erfolge in der *Divan*-Zeit eine „bemerkenswerte Aufwertung" des Schriftlichen;[63] eine Neubewertung, die nicht zuletzt auch im Zusammenhang mit Goethes Begeisterung für die arabische Schrift zu sehen ist und den Dichter dazu veranlasst hat, im Zuge seiner Arbeit am *Divan* kalligrafische Übungen durchzuführen und die „ihm geheimnisvoll erscheinenden Schriftzeichen nachzuzeichnen, ohne ihre Bedeutung wirklich ausmessen zu können".[64] Münd-

---

59 Vgl. Goethe, Divan, Teilband 1, S. 87 f.

60 Wiethölter, „Des Reims zu finden holden Lustgebrauch", S. 63.

61 Vgl. zur akustischen Dimension des *Divans* z. B.: Birus, Mündlichkeit und Schriftlichkeit im *West-östlichen Divan*; Wiethölter, „Des Reims zu finden holden Lustgebrauch".

62 Goethe, Divan, Teilband 1, S. 12. Vgl. hierzu auch: Birus, Mündlichkeit und Schriftlichkeit im *West-östlichen Divan.*

63 Lutz Köpnick: Goethes Ikonisierung der Poesie. Zur Schriftmagie des *West-östlichen Divans.* In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 66 (1992), H. 2, S. 361–389, hier S. 362.

64 Köpnick, S. 362; vgl. hierzu auch: Andrea Polaschegg: Ex oriente religio. Schrift und Sinn(lichkeit) im *West-östlichen Divan.* In: Goethe-Jahrbuch 130 (2013), S. 93–108.

lichkeit und Schriftlichkeit erfahren im *Divan* also gleichermaßen eine Wertschätzung und diese Gleichrangigkeit wird von Beginn an ebenfalls im ersten Buchtitel der Sammlung, d. h. im „*Buch* [meine Kursivierung, F.B.] des Sängers", angezeigt.[65] Goethe beharrt hier auf der engen Verbindung von oraler Darbietung der Poesie und ihrer schriftlichen Fixierung. Indem Goethe auf mehrere mediale Vermittlungsmöglichkeiten seines *Divans* hinweist und zugleich seine erotischen Implikationen thematisiert, setzt der Autor mit seiner Dichtung performativ das um, was auch den vermeintlichen Reiz des Orients ausmacht, nämlich das Potenzial, in vielseitiger Hinsicht auf die menschliche Sinneswahrnehmung einzuwirken.

Goethe entwirft also in den ersten Strophen des *Divans* ein Orientbild, das aufgrund seiner sinnlichen Verlockungen und der Heiterkeit ähnlich wie das Rom in den *Römischen Elegien* (1795) als Gegenmodell des eigenen Lebens erscheint. Diese postulierte Alterität des Orients betonen die *Hegire*-Strophen auch durch die Auflistung diverser klischeehafter Insignien („Oasen", „Carawanen", „Caffee", „Moschus", „Bädern", „Schleyer") und durch die Verwendung arabischer Wörter, die teilweise unübersetzt und dem deutschen Lesepublikum somit fremd bleiben (z. B. „Hegire"). Ebenso dürften sich einer deutschen Leserschaft, die wenig Kenntnis der persischen Geschichte und des Islams besitzt, nicht unmittelbar die Begriffe „Barmekiden" (vgl. die Verwendung des Wortes im Motto, das dem *Buch des Sängers* vorangestellt ist)[66] oder „Chiser" erschließen. Goethe nutzt diese Wörter vorzugsweise als klanglich-referenzloses Ornament, durch das er eine „fremdartig-geheimnisvolle Atmosphäre heraufbeschwör[t]".[67] Fremdheit und Alterität sind also diejenigen Attribute, die – in freilich positiver Konnotation – das Orientbild zu Beginn des *Divans* prägen. Diese exotisierenden Elemente lassen sich in ihrer gerade in den ersten Strophen der Sammlung so auffälligen Häufung als aufmerksamkeitsgenerierende Strategie, ja als Werbestrategie verstehen, um die Neugier der Lesenden beziehungsweise Hörenden auf den *Divan* zu befördern.

65 Vgl. Goethe, Divan, Teilband 2, S. 877: „Der Titel dieses wie der folgenden *Divan*-Bücher ist von Goethe in Anlehnung an Hammers Hafis-Übersetzung gebildet worden. In dieser findet sich im Anschluß an die Ghaselen neben anderen Formen auch ein ‚*Moginniname*, das Buch des Sängers' und ein ‚*Sakiname*, das Buch der Schenken' [...]. Allerdings handelt es sich dabei nicht etwa um ‚Bücher' im europäischen Sinne, sondern um zwei Langgedichte [...], bedeutet doch pers. *nāme* nicht nur ‚Buch, Werk', sondern auch ‚Brief, Schreiben, Urkunde'".

66 Goethe, Divan, Teilband 1, S. 11.

67 Carl Becker: Das *Buch Suleika* als Zyklus (1952). In: Studien zum *West-östlichen Divan* Goethes. Hg. von Edgar Lohner. Darmstadt 1971, S. 391–430, hier S. 397.

3.3 Die Farbenpracht der thüringischen Felder. Relativierung des Exotismus in *Liebliches*

Rasch wird jedoch deutlich, dass Goethe sein Publikum mit diesen exotisierenden Orientdarstellungen in den *Hegire*-Strophen auf eine falsche Fährte lockt, denn im weiteren Verlauf des *Divans* erscheint der Orient keinesfalls mehr als eine klar vom Okzident abgrenzbare Weltgegend. So findet sich just in der Mitte des *Buchs des Sängers* und damit in kompositorischer Hinsicht an prominenter Stelle platziert[68] ein Gedicht mit dem Titel *Liebliches*, das eine Relativierung der exotisierenden Sicht auf den Orient vornimmt, indem es Orient und Okzident einander ähnlich werden lässt,[69] da auch im heimatlichen Umfeld sinnliche Reize wahrgenommen werden, die zuvor als exklusives Merkmal des Orients verhandelt wurden.

Mit der Frage nach Ähnlichkeitsrelationen setzt Goethe im *Divan* eine Denkfigur ein, die aktuell in den Kulturwissenschaften als erkenntnisleitendes Paradigma etabliert wird. Anil Bhatti et al. betonen, dass sich Ähnlichkeit gerade im Kontext von „Diskussionen über Kulturkonzepte, Inter- und Transkulturalität" als innovativ erweist, denn ein Denken in

> Ähnlichkeiten kann die bekannten Oppositionen wie etwa die von Homogenität und Heterogenität oder auch Identität und Alterität ablösen oder ergänzen [...]. [Es] wirkt als Korrektiv in beide Richtungen, sowohl gegen Prozesse der Alterisierung als auch gegenüber einer gewaltsamen Homogenisierung des Eigenen und der Ausbildung einer hegemonial verpflichteten Identität. Ähnlichkeit ist [...] ein Konzept, das es erlaubt, eine Vielzahl von kulturellen Praktiken [...] angemessen zu erkennen und zu analysieren.[70]

Eben diese Möglichkeit eines gegen dualistische Muster der Weltwahrnehmung aufbegehrenden Kulturvergleiches, dem es weder um scharfe Grenzziehungen noch um Vereinheitlichungen geht, macht Goethe im *Divan* produktiv. Damit stellt er sich in eine humanistische Tradition, wie sie Konrad Burdach zufolge unter anderem von Christian Wolff verfolgt wurde. Wolff entwickelte fast 100 Jahre früher, nämlich 1721, eine Lehre von der „Ähnlichkeit der chinesischen Moral mit der seinigen".[71]

---

68 Vgl. Gerhard Neumann: *Liebliches.* Ein Beispiel für Goethes Wortgebrauch (1969). In: Interpretationen zum *West-östlichen Divan* Goethes. Hg. von Edgar Lohner. Darmstadt 1973, S. 147–175, hier S. 148.

69 Vgl. Neumann, *Liebliches*, S. 154.

70 Anil Bhatti et al.: Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Deutschen Literatur 36 (2011), H. 1, S. 233–247, hier S. 247.

71 Konrad Burdach: Die Kunst und der dichterisch-religiöse Gehalt des *West-östlichen Divans* (1905). In: Studien zum *West-östlichen Divan* Goethes. Hg. von Edgar Lohner. Darmstadt 1971, S. 48–91, hier S. 75. Die Wiederholung seiner Thesen in der Prorektoratsrede *De Sinarum philosophia practica* mit

Die poetische Umsetzung eines Ähnlichkeitsdenkens als Instrument des Kulturvergleichs geschieht im *Divan* mithilfe verschiedener Techniken und es zeigt sich, dass Goethe in hohem Maße die ästhetische Eigengesetzlichkeit der Lyrik ausschöpft, um Okzident und Orient als analoge Weltgegenden zu entwerfen. Während Goethe im Gedicht *Liebliches* dazu das lyrische Prinzip der Assoziativität nutzt,[72] macht er in anderen Passagen des *Divans* insbesondere von jener Technik Gebrauch, die sich als sprachästhetische Ähnlichkeitskonfiguration schlechthin begreifen lässt: vom Reim.

Bei *Liebliches* nun handelt es sich um ein Gedicht, das genau datierbar am 25. Juli 1814 auf einer Reise Goethes von Weimar nach Wiesbaden entstanden ist und Gerhard Neumanns biografischer Deutung zufolge einen Augenblick festhält, in dem der Dichter, wie den ersten Fassungen des *Divans* zu entnehmen ist, aus der Kutsche auf blühende Mohnfelder bei Erfurt blickt, auf denen kurz zuvor noch napoleonische Truppen gestanden hatten.[73] Diese biografische Information ist für das Verständnis von *Liebliches* insofern von Interesse, weil deutlich wird, dass sich hier eine Blickbewegung vollzieht, in der Virtuelles und Reales[74] einander überlagern und das vertraute thüringische Umfeld mit Phantasien von der Farbenpracht des Orients überblendet wird. Damit schließt *Liebliches* motivisch an die *Hegire*-Strophen an, da deren eskapistische Imaginationen vom Orient wieder aufgegriffen werden und in *Liebliches* den Blick der Sprechinstanz auf das Heimatliche bestimmen.

LIEBLICHES
Was doch buntes dort verbindet
Mir den Himmel mit der Höhe?
Morgennebelung verblindet
Mir des Blickes scharfe Sehe.

Sind es Zelten des Vesires,
Die er lieben Frauen baute?
Sind es Teppiche des Festes
Weil er sich der Liebsten traute?

Roth und weiß, gemischt, gesprenkelt
Wüßt' ich schönres nicht zu schauen;

der „Nebeneinanderstellung von Confucius, Moses und Christus“ war der berühmte Anlass von Wolffs Vertreibung aus Halle. Anders als Goethe im *Divan* richtet Wolff sein Interesse freilich stärker auf den Fernen, weniger auf den Mittleren Osten.

72 Vgl. Heinz Schlaffer: Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik. München 2012, S. 53.

73 Vgl. Neumann, *Liebliches*, S. 149 – 151.

74 Vgl. Goethe, Divan, Teilband 2, S. 937.

Doch wie Hafis kommt dein Schiras
Auf des Nordens trübe Gauen?

Ja es sind die bunten Mohne,
Die sich nachbarlich erstrecken
Und, dem Kriegesgott zum Hohne,
Felder streifweis freundlich decken.

Möge stets so der Gescheute
Nutzend Blumenzierde pflegen,
Und ein Sonnenschein, wie heute,
Klären sie auf meinen Wegen![75]

Gerhard Neumann hat darauf aufmerksam gemacht, dass Goethe für den Gedichttitel *Liebliches* eine aus dem Kontext der Idyllik stammende Begrifflichkeit wählt, die im *Divan* poetologisch konnotiert wird und im Zusammenhang mit „Goethes Grundsatz der sich ineinander abspiegelnden Gebilde [Kursivierung getilgt, F.B.]"[76] steht. Goethes Grundsatz zielt auf ein spezielles Verfahren der „poetologischen Verknüpfung",[77] mittels derer zwei aufeinander verweisende und zugleich eng miteinander verflochtene Welten gestaltet werden – eine gedoppelte Welt, die allein durch den Vorgang der Spiegelung zu einer lieblichen Welt wird.[78]

Eine solch lieblich-gedoppelte Welt kreiert das Gedicht, indem es Orient und Okzident als „zum Verwechseln ähnlich[e]"[79] Hemisphären entwirft und auf diese Weise einen exotisierenden Wahrnehmungsmodus verabschiedet, welcher Osten und Westen in das Raster einer binären Opposition zwängt. Tertium Comparationis zwischen fremder und eigener Welt ist in *Liebliches* just ein Merkmal, das zu Beginn des *Divans* ausschließlich dem Orient zu eigen sein scheint, nimmt doch das lyrische Ich einen direkt im ersten Vers genannten („Was doch *buntes* dort verbindet") und in Strophe 3, Vers 2 als schön beschriebenen sinnlichen Reiz in seinen heimatlichen Gefilden wahr („Wüßt' ich *schönres* nicht zu schauen [meine Kursivierungen, F.B.]"). Insbesondere in der ersten Strophe, aber auch in den Strophen 2 und 3 ist die Perzeption des Sprechers eingeschränkt, denn das, was in der Landschaft gesehen wird, kann, wie das die erste Strophe eröffnende Indefinitpronomen anzeigt, nur ungefähr in seiner farblichen Qualität, nicht aber schon als präzises Objekt beschrieben werden. Unterstrichen wird dieser Modus der Unschärfe durch den

---

75 Goethe, Divan, Teilband 1, S. 19 f.

76 Neumann, *Liebliches*, S. 166.

77 Patricia Oster-Stierle: Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären. München 2002, S. 242.

78 Vgl. Neumann, *Liebliches*, S. 165, 167.

79 Neumann, *Liebliches*, S. 154.

fragenden Gestus, den die Sprechinstanz in den ersten drei Strophen des Gedichtes beibehält, wobei der Grund für den beeinträchtigten Blick der Sprechinstanz mit dem Morgennebel („Morgennebelung verblindet / Mir des Blickes scharfe Sehe") benannt wird, der die Szenerie wie ein Schleier[80] verhüllt. Der Kreuzreim, welcher die Verse 1 und 3 nicht nur in klangliche, sondern auch in semantische Beziehung zueinander setzt, suggeriert, dass die Trübung des Visus („verblindet") einen Wahrnehmungsmodus zu begünstigen scheint, in dem es zu Grenzverwischungen zwischen verschiedenen Bereichen kommt. Handelt es sich bei diesen Bereichen in Strophe 1 zunächst um „Himmel" und „Höhe", deutet sich ab Strophe 2 an, dass die Sprechinstanz Östliches und Westliches nicht klar zu trennen vermag.

Die eindrücklichen sinnlichen Reize führen nämlich in *Liebliches* dazu, dass das nur als schemenhaft „buntes" Erkannte der heimatlichen Umgebung vom lyrischen Ich assoziativ mit orientalischen Schauplätzen verknüpft wird: mit den Zelten „des Vesires" und mit dem Hafis'schen Schiras. Entsprechend sind die Strophen 2 und 3 von einer „Doppelwahrnehmung"[81] des in Gedanken versunkenen Sprechers geprägt, der zwar das Bunte der deutschen Landschaft im Nebel registriert, durch das aber der visionierte Orient „hindurchschimmert".[82] Gerade das emphatische „Ja", mit dem die vierte Strophe einsetzt und das als Antwort der in den vorangegangenen Strophen formulierten Fragen dient, erweist sich Neumann zufolge im Hinblick auf die Parallelisierung von Westen und Osten als signifikante Pointe, weil die beiden Landschaften durch diese Partikel „in Berührung" kämen:

> Der Punkt dieser Berührung läßt sich im Gedicht genau bestimmen. Er wird durch das *Ja* zu Beginn der vierten Strophe bezeichnet. […] Hätten sich die Zelte des Vesires als bloße Täuschung und Fatamorgana erwiesen, so müßte das Gedicht ihnen ein entschiedenes ‚Nein' entgegenhalten. Das Gegenteil ist der Fall. „Ja, es sind die bunten Mohne", lautet […] verblüffenderweise die Antwort auf die Phantasmagorie der bunten Zelte und Teppiche. Das Schiras des Hafis *ist zugleich* Goethes Erfurt mit seinen Mohnfeldern.[83]

Die imaginäre Verknüpfung der thüringischen bunten Mohnfelder, die in *Liebliches* den gattungstypischen emotionalen Codes der Idylle folgend mit angenehmen Merkmalen ausgestattet und den vergangenen kriegerischen Auseinandersetzun-

80 Vgl. zum Motiv des Schleiers im *Divan:* Oster-Stierle, S. 242 f.
81 Goethe, Divan, Teilband 2, S. 973.
82 Neumann, *Liebliches*, S. 155. Diese Doppelwahrnehmung, in der sich Imaginäres und Reales überlagern, findet sich motivisch auch in anderen Gedichten und Passagen des *Divans*, so in dem Gedicht, dem *Liebliches* vorausgeht, wie auch im Motto des *Buches Suleika:* „Ich gedachte in der Nacht / Daß ich den Mond sähe im Schlaf; / Als ich aber erwachte / Ging unvermutet die Sonne auf." (Goethe, Divan, Teilband 1, S. 73; vgl. hierzu auch Neumann, *Liebliches*, S. 155).
83 Neumann, *Liebliches*, S. 154.

gen polar entgegengesetzt sind, mit dem ebenso farbenprächtigen Orient führt zu einer Relativierung des Exotismus, von dem das Gedicht *Hegire* noch geprägt ist. Bedingt durch den von der Assoziation in Gang gesetzten „Doppelblick“[84] kann die Sprechinstanz eine Qualität des Eigenen wahrnehmen, die zuvor lediglich dem Bereich des Exotischen zugeordnet wurde. Man hat es hier also mit einem Vorgang zu tun, in dem die Verheißung intensiver sinnlicher Erfahrung, die im Rahmen exotistischer Diskurse auf das Fremde projiziert wird, eben nicht allein als Merkmal des Orients erscheint, sondern in analoger Weise auch auf den Feldern bei Erfurt wahrnehmbar ist, d. h., das lyrische Ich operiert mit einem verfremdenden Blick im Wortsinn, der die deutsche Landschaft, obgleich sie als „des Nordens trübe Gauen“ tituliert wird, ähnlich wie den Orient zu einem phänomenalen Spektakel beziehungsweise zu einem aisthetischen Ereignis stilisiert.

3.4 Ähnlichkeitsrelationen und Reimspiele

Das Rot der Mohnfelder, das in *Liebliches* das durch die thüringische Landschaft reisende lyrische Ich dazu veranlasst, qua Assoziation an die Farbenpracht des Orients zu denken, wird motivisch im Begriff der „Morgenröthe“ in einer Strophe aus dem *Buch Suleika* erneut aufgegriffen. In dieser Strophe wie auch in anderen Passagen des *Divans* wird Folgendes deutlich: Goethe setzt den Reim – ein als Gleichklang von Wörtern vom zumeist letzten betonten Vokal an zu bezeichnendes Sprachspiel, das auf die akustische Ähnlichkeit von Wörtern verweist[85] und deshalb weder im Begriff der Identität noch im Begriff der Differenz aufgeht –, als poetisches Mittel ein, um Orient und Okzident als einander ähnelnde Weltgegenden zu gestalten:

> HATEM
> […]
> Du beschämst wie Morgenröthe
> Jener Gipfel ernste Wand,
> Und noch einmal fühlet Hatem
> Frühlingshauch und Sommerbrand.
> […][86]

84 Neumann, *Liebliches*, S. 155.

85 Vgl. zum Reim als sprachästhetischer Ähnlichkeitskonfiguration schlechthin insbesondere Roman Jakobson: Linguistik und Poetik. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Hg. von Jens Ihwe. Frankfurt a. M. 1971, S. 142–178, hier S. 153.

86 Goethe, Divan, Teilband 1, S. 88.

Das *Buch Suleika* weist eine vorwiegend dialogische Struktur auf, in der sich ein Dichter namens Hatem und Suleika, eine schöne junge Frau, ihrer gegenseitigen Liebe versichern. Die positivistische Goethe-Forschung ist nicht müde geworden zu betonen, dass es sich bei diesem Liebesdialog um eine Art der Maskerade handele und dass sich hinter Hatem der alternde Goethe selbst verberge und hinter Suleika die junge Marianne von Willemer, die Goethe bei ihrer Begegnung in Frankfurt einen zweiten Frühling bescherte.[87] Tatsächlich ist eine positivistische Deutung der *Suleika*-Passage, wie auch vieler anderer Passagen des *Divans*, angemessen, da Goethe gerade in der vorliegenden Strophe einen verdeckten biografischen Hinweis einbaut. Thomas Mann hat anhand dieser Strophe nämlich folgende Beobachtung gemacht:

> Die Struktur des Gedichtes verlangt auf dies Wort „Morgenröte" im übernächsten Vers einen Reim, der orientalische Name Hatem aber, mit dem das innere Ohr abgespeist wird, ist kein solcher; der schelmisch versagte Reim, den das Ohr jedoch unwillkürlich, zugleich erheitert und erschrocken, vollzieht und vollziehen soll, ist der wirkliche Name, ist *Goethe*, – dies merkwürdige, heute nicht mehr vorkommende Sippenschild, welches, nachdem viele Schwache, Gleichgültige es getragen, durch den Einen, Späten, durch eine unvergleichliche Kraft, Erworbenes mit Angeborenem zu verbinden, zu einem Palladium der Menschheit, zum Namen für ganze Welten der Kunst, Weisheit, Bildung, Kultur geworden ist […] – dieser Name, in dem das Nordisch-Gotische […] durch den flötenhaften Umlaut ins Musische geläutert ist, und den sein Träger mit tiefem Gefühl auf das Holdeste reimt, was die sinnliche Welt zu bieten hat: auf die Morgenröte.[88]

Das dichterische Spiel um den vorenthaltenen Reim, das Thomas Mann in seinem Essay *Phantasie über Goethe* beschreibt, enthält in nuce einen wesentlichen Bestandteil der Programmatik des *Divans.* Betrachtet man die Strophe zunächst isoliert, so zeigt sich, dass sie von einer starken Sinnlichkeit geprägt ist – und das in ihrer bereits benannten doppelten Bedeutung: einerseits den Wahrnehmungsapparat, andererseits die affektive Dimension betreffend. Der Vergleich Suleikas mit der „Morgenröthe" dient dazu, ihre einzigartige Schönheit zu unterstreichen, die vor allem einem visuellen Naturspektakel ähnelt. Dabei ruft die Nähe der Begriffe

---

87 Vgl. hierzu exemplarische Studien zu Goethe und Marianne von Willemer: Grimm; Pyritz, S. 27 f. u. 47; Weitz; Hendrik Birus und Anne Bohnenkamp (Hg.): „Denn das Leben ist die Liebe". Marianne von Willemer und Goethe im Spiegel des *West-östlichen Divans.* Frankfurt a. M. 2014.

88 Thomas Mann: Phantasie über Goethe. In: ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, hg. von Herbert Lehnert. Bd. 19.1. Frankfurt a. M. 2009, S. 300 – 347, hier S. 303. Vgl. hierzu auch: Ehrhard Bahr: East is West and West is East. The Synthesis of Near-Eastern and Western Rhetoric and Imagination in Goethes *West-östlicher Divan.* In: Aufnahme – Weitergabe. Literarische Impulse um Lessing und Goethe. Festschrift für Heinz Moenkemeyer zum 68. Geburtstag. Hg. von John A. McCarthy und Albert A. Kipa. Hamburg 1982, S. 144 – 152, hier S. 149.

„beschämen“ und „Morgenröthe“ auch assoziativ den emotionalen Vorgang des Errötens auf und suggeriert, dass Suleika Hatem Schamesröte ins Gesicht jagt. Motivisch wird die von der Hitze der Liebesempfindung errötete Haut durch den „Sommerbrand“ im vierten Vers erneut angedeutet. Das personifizierende Kompositum „Frühlingshauch“ schließlich, das Olfaktorik und Haptik gleichermaßen adressiert, steht metaphorisch für das Gefühl einer zweiten Jugend, welche Suleikas Liebe im alternden Hatem auslöst.[89]

Mithin verhandelt diese Strophe die vitalisierende Kraft des Liebeserlebnisses und es ist als deutschsprachige Leserin und deutschsprachiger Leser beziehungsweise Hörerin und Hörer durchaus naheliegend, im persischen Namen Hatem das Wort ‚Atem‘ zu erkennen, um es als weiteres Indiz für die aus diesen Zeilen sprechende Lebenslust auszulegen.[90] Anders als es Heine ausführt, wäre es jedoch voreilig, die sinnliche Liebesdarstellung im *Divan* im Anschluss an exotistische Topoi als ausschließlich orientalisch zu charakterisieren und sie in Opposition zum scheinbar vergeistigten Europa zu beschreiben. Vielmehr zeichnet sich eine Vielzahl lyrischer Texte (insbesondere auch von Goethe) dadurch aus, Liebe als intensives physisches Erlebnis zu beschreiben, ohne dass sich die Verfasserinnen und Verfasser zwangsläufig auf den Orient beziehen.[91] Überdies bereitet Goethe sein Publikum durch das Gedicht *Liebliches* darauf vor, dass der *Divan* sinnesbezogene Intensität nicht nur exklusiv dem Osten zuschreibt. Ein orientalisches Gepräge erhält die Liebesdarstellung in der untersuchten Strophe aus dem *Buch Suleika* erst durch zweierlei Aspekte: einerseits durch die persischen Namen des angeführten Sprechers (Hatem) und seiner Dialogpartnerin Suleika, andererseits durch den Begriff der „Morgenröthe“, und beide Aspekte sind für die Frage nach Ähnlichkeitsparadigmen im *Divan* relevant.

Wie oben ausgeführt, dienen die persischen Namen Goethe und Marianne von Willemer als Masken, mittels derer sie sich in die Rollen eines östlichen Liebespaares begeben. Die Nähe zum Theatralen indiziert die dialogische Form des *Buchs Suleika*; eine Form, die Goethe in seiner einflussreichen Gattungspoetik in den *Noten und Abhandlungen* als wesentliches Merkmal des Dramas beschreibt („Abgebrochene Wechselreden, die schönste Zierde des Drama's“[92]). Es geht hier also um Mimesis – insbesondere in Bezug auf die Figurengestaltung, um die nachahmende Anverwandlung an ein Anderes beziehungsweise die Ähnlichwerdung mit einem Anderen. Ähnlichwerdung heißt im *Buch Suleika* dem Mimesisbegriff entsprechend

---

89 Vgl. Christa Dill: Frühlingshauch. In: dies.: Wörterbuch zu Goethes *West-östlichem Divan.* Tübingen 1987, S. 134.

90 Vgl. hierzu auch das *Divan*-Gedicht *Talismane.*

91 Vgl. exemplarisch dazu Goethes *Maifest* (1771, 1789 Titel geändert in *Mailied*).

92 Goethe, Divan, Teilband 1, S. 207.

mitnichten die restlose Aufkündigung der Kennzeichen des Eigenen, vielmehr sind dessen Relikte in der spielerischen Anverwandlung an das Andere weiterhin erkennbar. Besonders offensichtlich manifestiert sich dies in der Sprache: Sowohl der Gebrauch des Deutschen als auch der Verzicht darauf, den Liebesdialog in eine orientalische Strophenform zu bringen,[93] zeugen vom ungetilgten Anteil des Eigenen. Goethe reflektiert seine Rolle als Vermittler zwischen Orient und Okzident in analoger Form, wenn er von sich in den *Noten und Abhandlungen* in folgender Weise spricht:

> Am liebsten aber wünschte der Verfasser vorstehender Gedichte als ein Reisender angesehen zu werden, dem es zum Lobe gereicht, wenn er sich der fremden Landesart mit Neigung bequemt, deren Sprachgebrauch sich anzueignen trachtet, Gesinnungen zu theilen, Sitten aufzunehmen versteht. Man entschuldigt ihn, wenn es ihm auch nur bis auf einen gewissen Grad gelingt, wenn er immer noch an einem eignen Accent, an einer unbezwinglichen Unbiegsamkeit seiner Landsmannschaft als Fremdling kenntlich bleibt. […] Zuvörderst also darf unser Dichter wohl aussprechen daß er sich, im Sittlichen und Aesthetischen, Verständlichkeit zur ersten Pflicht gemacht, daher er sich denn auch der schlichtesten Sprache, in dem leichtesten, faßlichsten Sylbenmaße seiner Mundart, befleißigt […].[94]

Versteckter zeigen sich die Überbleibsel des Eigenen im Spiel um den vorenthaltenen Reim, das Thomas Mann in seinen Ausführungen über den *Divan* erläutert hat. Auch dieses „Reimrätsel“[95] verdeutlicht, dass es nicht um die völlige Assimilation des westlichen Dichters an die östliche Rolle des Hatem geht, sondern um einen Zustand des Sowohl-als-auch,[96] in dem immer zugleich der Träger hinter der orientalischen Maske, d. h. Goethe selbst, zum Vorschein kommt.

Für die Frage nach Ähnlichkeitsparadigmen im *Divan* ist diese Passage äußerst aufschlussreich, denn Goethe schöpft hier die Möglichkeiten der metrisch gebundenen und gereimten Sprache mustergültig aus, um Orient und Okzident in ein Analogieverhältnis zu setzen. Stellvertretend für den Okzident steht der sich hinter der Maske Hatems verbergende Goethe, das Orientalische hingegen ist – und das ist plausibel, wenn die Etymologie von „Orient“ berücksichtigt wird – im leitmotivisch

---

93 Stattdessen nutzt Goethe einen für die Klassik wie für die Anakreontik typischen trochäischen Vierheber mit weiblich/männlich alternierenden Kadenzen und einem Kreuzreim (abab), in der Romantik als „Romanzenstrophe“ bezeichnet (vgl. Wolfgang Kayser: Die Vortragsreise. Studien zur Literatur. Bern 1958, S. 153 – 155; Horst J. Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen. Tübingen und Basel 1993, S. 180 – 182).

94 Goethe, Divan, Teilband 1, S. 138 f.

95 Wolfgang Groddek: Poetik einer Traumdeutung. Das Gedichtpaar VIII, 7 und 8 aus dem *West-östlichen Divan.* In: Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne. Hg. von Gerhard Neumann und David E. Wellbery. Freiburg 2008, S. 209 – 223, hier S. 216.

96 Vgl. Bhatti, S. 106.

verwendeten Wort „Morgenröthe" repräsentiert (lat. *oriens* „Osten"; Partizip Präsens von *oriri* „sich erheben"; eigentlich *oriens [sol]* „aufgehende Sonne").[97] Die „Morgenröthe" wird im *Divan* der Etymologie entsprechend zum Pars pro Toto des Orientalischen und Goethe beschwört sowohl in der Gedichtsammlung als auch in den *Noten und Abhandlungen* wiederholt die Bedeutung der aufgehenden Sonne für die vorislamische Religion der Parsen, eine Religion, die er als reinste Form der Gottesverehrung, als Ur- und Naturreligion preist.[98]

Konzentriert man sich genauer auf die beiden Verse, die das Reimspiel betreiben, so wird deutlich, dass sich Goethe der Eigenlogik der lyrischen Form bedient, um Osten und Westen in ein Ähnlichkeitsverhältnis zueinander zu setzen: „Du beschämst wie Morgenröthe / [...] Und noch einmal fühlet Hatem". „Die Wiederholung, die Wiederkehr gleicher oder ähnlicher Strukturen" insbesondere in Hinsicht auf Metrik und Klang ist, wie Heinz Schlaffer in seiner Studie *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik* ausführt, ein „Grundprinzip der lyrischen Form".[99] In Hatems Rede nun sind die beiden Verse zwar von einer analogen metrischen Struktur bestimmt (zweimal vierhebiger Trochäus), die erwartete klangliche Wiederholung durch das Reimwort indessen bleibt aus. Die Lesenden beziehungsweise Hörenden werden jedoch, da sie durch die Lektüre der vorangegangenen Suleika-Strophen mit deren Regeln von Rhythmus und Reim[100] vertraut sind und vorherzusagen vermögen, „welcher Klang in einer gewissen Zeit eintreffen"[101] sollte, dazu angeregt, die Störung imaginär zu korrigieren und an die Stelle von „Hatem" das Reimwort „Goethe" zu setzen. Berücksichtigt man Goethes poetologische Ausführungen über den Reim, die zweimal in der Gedichtsammlung des *Divans* auftauchen, so ist davon auszugehen, dass Goethe darauf abzielt, qua Klangähnlichkeit von „Goethe" und „Morgenröthe" einen tieferen Sinn zwischen den beiden Wörtern zu begründen. Im *Buch Hafis* heißt es über den Reim:

> Nachbildung
> In deine [i. e. Hafis', F.B.] Reimart hoff' ich mich zu finden,
> Das Wiederholen soll auch mir gefallen,
> Erst werd' ich Sinn, sodann auch Worte finden;
> Zum zweytenmal soll mir kein Klang erschallen,
> Er müßte denn besondern Sinn begründen,

97 Vgl. Lemma „Orient". In: Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. Hg. von Dudenredaktion. Mannheim, Wien und Zürich 2007, S. 576.

98 Vgl. *Buch des Parsen* und das Kapitel „Aeltere Perser" in den *Noten und Abhandlungen* (Goethe, Divan, Teilband 1, S. 148–152).

99 Schlaffer, Geistersprache, S. 84.

100 Vgl. Schlaffer, Geistersprache, S. 86.

101 Schlaffer, Geistersprache, S. 86

> Wie du's vermagst begünstigter vor allen.
> […][102]

Motivisch werden die poetologischen Verse über die Funktion des Reims erneut im *Schenkenbuch* aufgegriffen: „Reim auf Reim will was bedeuten",[103] führt dort die Sprechinstanz aus. Mithin fordert Goethe ein, dass die gereimte Sprache kein Klangspiel ohne Sinnspiel[104] sein solle, d. h., die Lust, die der Gleichklang erzeugt, soll stets auch zu seiner hermeneutischen Durchdringung animieren. Goethes Verständnis von der Funktion des Reims erweist sich als implizite Referenz auf

102 Goethe, Divan, Teilband 1, S. 32.
103 Goethe, Divan, Teilband 1, S. 110.
104 Vgl. Ehrenfeld, S. 12. Im Hinblick auf Goethes Verwendung des Reims in der zitierten Strophe ist auch eine Beobachtung von Achim Aurnhammer interessant: Wie Aurnhammer ausführt, zitiert Goethe in seinem Gedicht *Nachbildung* auf meisterhaft modernisierende Weise das von Hafis bevorzugte Gedichtmaß des Ghasels: „Die Incipit-Apostrophe ‚In deine Reimart hoff ich mich zu finden' gilt Hafis. Das Gedicht reflektiert, wie ein deutscher Dichter des 19. Jahrhunderts Ghaselen aus dem persischen Mittelalter ‚nachbilden' kann, ohne ‚seine Modernität [zu] verleugnen'. Die drei Strophen – zwei jambische Sechszeiler und ein trochäischer Siebenzeiler – unterscheiden sich durch Metrum und Reim. Die erste Strophe variiert den litaneihaften Reim des orientalischen Ghasels, indem auch die ungeraden Zeilen reimen, so daß ein Sechszeiler mit der Reimwiederkehr *ababab* entsteht. Auf die ästhetische Dissonanz mit dem identischen Reim des persischen Vorbilds – ‚Zum zweytenmal soll mir kein Reim erschallen' (V. 4) – reagiert Goethe, indem er das identische Reimwort ‚finden' mit dem unreinen Reim ‚begründen' fortsetzt. Die zweite Strophe variiert die abgewandelte Ghaselform weiter zur sogenannten ‚gerafften Stanze': einem Vierzeiler im Kreuzreim folgt ein resümierendes Reimpaar. So kommt ein pointierter Schluß zustande, wie ihn das persische Ghasel gerade nicht kennt. Die Inspiration durch Hafis vergleicht das lyrische Ich mit einem erlöschenden Funken, der zum Brand der ‚Kaiserstadt' führt – unverkennbar eine Anspielung auf den Brand Moskaus während Napoleons Belagerung im September 1812. Die diffizile Syntax (Ellipse, Inversion, Parenthese) und Ausführlichkeit des forcierten Vergleiches illustrieren den Anachronismus der Inspiration. Die Schlußstrophe verallgemeinert die im Gedicht reflektierte und gemeisterte Assimilation der orientalischen Strophenform. Denn ihre Form ist ein neues Produkt: Den Aufgesang der kreuzgereimten Verse mit weiblich-männlich alternierenden Kadenzen beendet der fünfte Vers, der zu dem männlichen Reimpaar *cc* überleitet und die Form gnomisch schließt. In dem seltenen Siebenzeiler findet Goethe zu einem gelungenen Kompromiß zwischen persischem Ghasel, dessen Reimwiederholung er aufgreift, und romanischer Stanze, deren gnomischen Schluß er nachbildet. Ausdrücklich erweist Goethes *Nachbildung:* die Dialogizität des *Divan* umfaßt ganz entscheidend die Metrik." (Achim Aurnhammer: Unzeitgemäße Zeitdichtung. Strukturale Intertextualität und latente Gegenwartsbezüge im *West-östlichen Divan.* In: Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings. Hg. von Peter-André Alt. Würzburg 2002, S. 421–437, hier S. 428 f.).

Herder, denn dieser verurteilt den Reim, sofern er bloßes inhaltsloses Schellengeklingel darstellt.[105]

Um vorerst zur eigentlichen Fragestellung zurückkommen: Auf den ersten Blick scheint es schwer zu sein, in der Klanganalogie von Goethe und „Morgenröthe" einen tieferen Zusammenhang zu erkennen, handelt es sich beim ersten Wort um den Namen eines Dichters aus dem Westen und bei der „Morgenröthe" um das besagte Pars pro Toto des Orients. Scheinbar werden hier zwei Begriffe aus unterschiedlichen Bereichen nur wegen der Akustik aufeinander bezogen. In den *Noten und Abhandlungen* führt Goethe über derart illegitim anmutende Vergleiche am Beispiel Jean Pauls aus:

> Ein so begabter Geist blickt, nach eigentlichst orientalischer Weise, munter und kühn in seiner Welt umher, erschafft die seltsamsten Bezüge, verknüpft das Unverträgliche, jedoch dergestalt daß ein geheimer ethischer Faden sich mitschlinge, wodurch das Ganze zu einer gewissen Einheit geleitet wird.[106]

Die Strategie der Herstellung „seltsamste[r] Bezüge" ist nicht nur ein Kennzeichen der Jean Paul'schen Schreibweise, vielmehr erweist sie sich ebenfalls als Element des *Divans*; sprich Goethe selbst macht Gebrauch von diesem Vorgehen, das er als typisch orientalisch beschreibt. Ein solches kann laut den Ausführungen in den *Noten und Abhandlungen* hingegen nur plausibel sein, sofern Disparates durch einen „geheime[n] ethische[n] Faden" miteinander verbunden ist. Übertragen auf das Reimspiel um die Wörter „Morgenröthe" und Goethe heißt das also, dass der Dichter damit eine verborgene, ethisch fundierte Beziehung zwischen sich und dem Orient zum Ausdruck bringt. Worin nun besteht diese spezielle Beziehung? Meine These ist, dass sie nicht nur oberflächlich in der klanglichen Verwandtschaft der beiden Begriffe angezeigt wird, sondern dass sie genau darin zu finden ist, i. e., dass sie sich in der ästhetisch geformten Sprache, wie sie der Reim darstellt, manifestiert. Goethes Beziehung zum Orient ist folglich eine dichterische und den Beweis dazu hat man in materieller Gestalt unmittelbar vor sich: die gedruckte beziehungsweise die mündlich vorgetragene Fassung des *Divans.* Stützen lässt sich die These auch

105 Vgl. Ehrenfeld, S. 19. Vgl. hierzu auch: Schlaffer: „Der Reim entdeckt eine Ähnlichkeit zwischen Wörtern, die nichts miteinander zu tun haben, deren Klang jedoch teilweise übereinstimmt, weshalb man sie für verwandt halten könnte. [...] Gerade weil diese gereimten Wortfragmente in der Umgangssprache keinen Sinn ergeben, erregt ihr Gebrauch in der Verssprache den Verdacht, im Gleichklang sei ein höherer Sinn verborgen. Interpreten lieben es, Sinnzusammenhänge in den Reimwörtern zu vermuten. Sie lassen sich von Alexander Popes Maxime leiten: ‚The sound must seem an Echo to the sense'" (Schlaffer, Geistersprache, S. 89).

106 Goethe, Divan, Teilband 1, S. 202.

durch ein weiteres Wort, das Goethe im *Buch Suleika* auf „Morgenröthe" reimt, nämlich „Poete". So heißt es in einer von Suleika vorgetragenen Strophe:

> SULEIKA
> […]
> Also träumt' ich, Morgenröthe
> Blitzt in's Auge durch den Baum,
> Sag Poete, sag Prophete!
> Was bedeutet dieser Traum?[107]

Formal ist diese Strophe ganz ähnlich gestaltet wie die Hatem-Strophe: Sie benutzt dasselbe Metrum und Reimschema und erneut steht die „Morgenröthe" an prominenter Stelle am Schluss des ersten Verses. Überdies findet sich in beiden Strophen ein Enjambement zwischen Vers 1 und 2. Eine signifikante Abweichung liegt indessen in Vers 3 vor, denn anstatt des vorenthaltenen Reims macht Goethe hier das Gegenteil und liefert uns gleich zwei Reimwörter (allerdings unreine Reime) auf einmal, sodass der Vers nicht nur über einen Endreim, sondern auch über einen Binnenreim verfügt. Im Reimwort „Poete" nun liegt der Schlüssel, um das Verhältnis zwischen Goethe und dem Orient als ein dezidiert dichterisches Verhältnis zu bestimmen.

Besonders deutlich tritt Goethes dichterischer Bezug zum Orient in seinem bereits umfassend erforschten Verhältnis zu Hafis zutage, einem persischen Dichter des vierzehnten Jahrhunderts.[108] Dieser soll Goethe zuallererst dazu bewogen haben, sich mit dem Orient zu befassen.[109] Ihr Verhältnis zueinander beschreibt Goethe in vielfältiger Weise als ein von Ähnlichkeit geprägtes. Wie die oben zitierte Strophe aus *Nachbildung* deutlich macht, zielt er nicht nur darauf ab, Hafis in seiner Reimtechnik zu imitieren;[110] er geht sogar so weit, Hafis als seinen Zwilling zu bezeichnen und damit bestehende Unterschiede fast vollends zu nivellieren.

107 Goethe, Divan, Teilband 1, S. 77.

108 Vgl. exemplarisch zum Verhältnis von Hafis und Goethe: Mommsen, S. 264 – 266; Hannelore Schlaffer: Furor Poeticus. Die vier Trunkenheiten in Goethes *West-östlichem Divan.* In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 22 (1990), S. 303 – 322.

109 Vgl. Hendrik Birus: Begegnungsformen des Westlichen und Östlichen in Goethes *West-östlichem Divan.* In: Goethe-Jahrbuch 114 (1997), S. 113 – 131, hier S. 117.

110 Hannelore Schlaffer macht darauf aufmerksam, dass „die persische ‚Reimart' des Ghasels aber, auf die sich der *Divan*-Dichter hier verpflichtet, […] dann doch nicht die seines Zyklus zu werden [scheint]" (Schlaffer, Furor Poeticus, S. 304).

Im Gedicht *Unbegrenzt* im *Buch Hafis* heißt es zum Beispiel:

Unbegrenzt
[...]
Und mag die ganze Welt versinken,
Hafis mit dir, mit dir allein
Will ich wetteifern! Lust und Pein
Sey uns den Zwillingen gemein!
Wie du zu lieben und zu trinken,
Das soll mein Stolz, mein Leben seyn.
[...][111]

Sowohl in inhaltlicher als auch in formaler Hinsicht operieren die beiden Strophen mit vielfältigen Ähnlichkeitsrelationen. Am deutlichsten zeigen sie sich im Wortgebrauch: im oben genannten Substantiv „Zwilling[]“, im Adjektiv „gemein“ und in der Vergleichspartikel „[w]ie“. Die postulierte Verwandtschaft von persischem und deutschem Dichter entwirft das Gedicht *Unbegrenzt*, aber auch das Gedicht *Beyname* in den Versen 14 und 15, wo es „Hafis, drum, so will mir scheinen, / Möcht’ ich dir nicht gerne weichen[]“ heißt,[112] als eine derart innige, dass sie jegliche physikalischen Grenzen von Raum und Zeit außer Kraft zu setzen scheint.[113] Dabei wird Hafis mittels wiederholter Anrufung, die in dem hymnischen Gedicht *Unbegrenzt* zu einer formsemantisch signifikanten Tonbeugung führt, zu einer geradezu gottähnlichen Figur stilisiert – an anderer Stelle der Sammlung spricht das lyrische Ich auch vom „heiligen Hafis“.[114] Diese dem persischen Dichter attestierte Exklusivität hält Goethe jedoch nicht davon ab, ihm nachzueifern. Erneut ist Goethe hier die lyrische Form dienlich, weil die gepriesene Ähnlichkeitsrelation ihren Widerhall in der gereimten und rhythmisch gebundenen Sprache zu finden vermag.

Diese Darstellung als ein auf Verwandtschaft begründetes Ähnlichkeitsverhältnis führt zu jener Frage, die es abschließend zu klären gilt, nämlich der Frage danach, worin der ethische Faden besteht, von dem Goethe in der Passage zur Verknüpfung von scheinbar Disparatem in den *Noten und Abhandlungen* spricht: Es ist just dieses Aufspüren von Ähnlichkeiten, das dem *Divan* eine ethische Dimension verleiht. Anstatt sich um die Markierung von Grenzen zu bemühen, konzentriert sich der *Divan* vor allem darauf, Verbindendes zwischen den beiden Weltgegenden

111 Goethe, Divan, Teilband 1, S. 31.
112 Goethe, Divan, Teilband 1, S. 28.
113 Vgl. Bhatti, S. 117.
114 Goethe, Divan, Teilband 1, S. 32.

herauszustreichen.[115] Anil Bhatti hält dazu fest: „[D]as Werk [kann] als Modell für Verständnis zwischen Orient und Okzident gelesen werden […] und es kann auch als utopischer Entwurf für den grenzüberwindenden Umgang mit fremden kulturellen Möglichkeiten gedeutet werden".[116] Der *Divan* ziele darauf ab, so Bhatti weiter, eine „Form der kulturellen Gleichheit" zu verhandeln, „die grenz- und zeitüberwindend wirkt. Während Europa seinen kolonialen Siegeszug über den Orient fortsetzt, wird der koloniale Diskurs im poetischen Teil des *Divans* weitgehend suspendiert."[117]

Die Ähnlichkeiten, die Goethe zwischen Westen und Osten wahrnimmt, beschränken sich bei weitem nicht auf seinen Dichterzwilling Hafis, sondern erstrecken sich beispielsweise auch auf den Bereich der Religion. So schreckt Goethe etwa nicht davor zurück, seine dichterisch imaginierte Flucht vor den politischen Verhältnissen in Europa in den als rein bezeichneten Orient mit der Flucht Mohammeds nach Medina engzuführen (vgl. *Hegire*). Solche wie auch zahlreiche andere Passagen zeugen von Goethes wertschätzender Nähe zum Islam. Insgesamt trifft man im *Divan*, wie Katharina Mommsen betont, auf viele „indirekte Mahnungen zu guter Nachbarschaft unter den monotheistischen Religionen, ja aller Religionen."[118] Mithin lässt sich der *Divan* als Plädoyer für einen Humanismus der Ähnlichkeit lesen,[119] dem es um das Aufzeigen von Gemeinsamkeiten zwischen Osten und Westen geht, ohne indessen in einen Gestus assimilierender Gleichmacherei zu verfallen.

In gattungspoetologischer Hinsicht ist die Einbettung eines solchen humanistischen Ähnlichkeitsdenkens in die lyrische Form der Sammlung bestechend: Die Eigenlogik der Lyrik, ihre metrisch gebundene Sprache und ihre Reimschemata eröffnen Goethe besonders viele Spielräume, um Analogien zwischen scheinbar Disparatem wahrnehmbar zu machen. Die Lyrik lenkt die Aufmerksamkeit ihrer Rezipientinnen und Rezipienten mit Nachdruck auf die Sprache selbst, auf ihre klangliche und rhythmische Beschaffenheit. So gelingt es Goethe im *Divan* zu zeigen, dass Orient und Okzident sich trotz der räumlichen (und im *Divan* zumeist auch zeitlichen) Distanz näher stehen und ähnlicher sind, als es zunächst den Anschein haben mag. Auf lyrische Weise wird dies besonders anschaulich in zwei Versen aus dem Gedicht *Talismane* und in einem Entwurf aus dem Nachlass:

115 Vgl. Karl Richter: Ein West-Ost-Dialog der Goethezeit. Aspekte einer Kulturtheorie in Goethes *Divan*-Lyrik. In: Germanistik aus interkultureller Perspektive. Hg. von Adrien Finck und Gertrud Gréciano. Straßburg 1988, S. 215–224, hier S. 220.

116 Bhatti, S. 107.

117 Bhatti, S. 119.

118 Mommsen, S. 331.

119 Vgl. Burdach, S. 74.

Talismane
Gottes ist der Orient!
Gottes ist der Occident!
[...][120]

Entwurf aus dem Nachlass:

Wer sich selbst und andre kennt
Wird auch hier erkennen:
Orient und Occident
Sind nicht mehr zu trennen.[121]

Allein schon wegen ihrer identischen Metrik, ihrer alliterierenden Charakteristik und ihrer übereinstimmenden Endungen eignen sich die beiden Begriffe Orient und Okzident – und das zeigt Goethe hier jeweils meisterlich – in hohem Maße für die Sprache der Poesie.[122]

Goethes *Divan* pflegt also einen äußerst vielschichtigen Umgang mit der Darstellung von West-Ost-Relationen. Während sich einerseits mehrere Teile der Gedichtsammlung durch eine am aisthetischen Exotismus ausgerichtete Repräsentation orientalischer Kulturen auszeichnen und damit Heines sensualistischer Orientkonzeption in seiner *Romantischen Schule* in die Hände spielen, weichen andere Teile deutlich davon ab, indem sie orientalisierte Sinnlichkeit zugleich auf überraschende Weise in der eigenen Heimat Thüringen ansiedeln. Die vorwiegend zu Beginn des *Divans* dominierende Alterisierung orientalischer Kulturen als sensorisch attraktiver Alternative des Europäischen wird auf diese Weise relativiert. An die Stelle der Betonung orientalischer Andersartigkeit rückt zunehmend die Suche nach Übereinstimmungen zwischen Westen und Osten, wobei sich Goethe insbesondere die Sprache der Lyrik zu eigen macht, um die beiden Weltgegenden nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf formaler Ebene als einander ähnelnde zu entwerfen.

120 Goethe, Divan, Teilband 1, S. 15.

121 Goethe, Divan, Teilband 1, S. 614.

122 Auszüge des vorliegenden Kapitels wurden bereits als Aufsatz publiziert: Franziska Bergmann: Goethe/Morgenröte. Reimspiele und Ähnlichkeitsrelationen im *West-östlichen Divan*. In: Ähnlichkeit um 1800. Konturen eines literatur- und kulturtheoretischen Paradigmas am Beginn der Moderne. Hg. von Iulia-Karin Patrut und Reto Rössler. Bielefeld 2019, S. 239 – 252.

4 Die Nachtseiten der Naturkunde. Akustik und Exotik in Alexander von Humboldts *Ansichten der Natur*

Zwischen 1799 und 1804 unternimmt Alexander von Humboldt gemeinsam mit seinem französischen Kollegen, dem Arzt und Botaniker Aimé Bonpland, eine ausgedehnte Expedition in die spanischen Kolonien Amerikas. Im Verlauf dieser „wohl berühmtesten Forschungsreise des 19. Jahrhunderts“[1] besuchten die beiden Europäer die Länder Venezuela, Kuba, Mexiko, Kolumbien, Ecuador und Peru, trugen Wissen über die lateinamerikanische Flora und Fauna sowie über verschiedene autochthone Kulturen zusammen und führten astronomische, meteorologische sowie geophysikalische Messungen durch.[2]

Humboldt war darauf bedacht, die Erkenntnisse der sechsjährigen Reise einem möglichst breiten Publikum zugänglich zu machen.[3] So veröffentlichte er ein dreißigbändiges Werk in französischer Sprache, das unter dem Titel *Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent* (1807–1844) erschienen ist und sich an wissenschaftlich versierte Lesende wendet.[4] Der Forscher wollte jedoch nicht ausschließlich als Naturkundler wahrgenommen werden, sondern zugleich seine literarische Begabung unter Beweis stellen, und verfasste deshalb auch die *Ansichten der Natur*, eine Essaysammlung, in der er Naturkunde und Ästhetik eng miteinander verknüpft. Die *Ansichten* wurden in drei Ausgaben in den Jahren 1808, 1826 und 1849 publiziert und gehen teilweise auf größere Akademievorträge zurück, die Humboldt im Anschluss an seine Rückkehr nach Europa hielt. Während die erste Ausgabe von 1808 durch den Verlag J.G. Cotta als auffällig kleinformatiges Bändchen gestaltet wurde, die deshalb heute „nur noch sehr selten auffindbar ist“[5] und ins-

1 Claudia Albes: Getreues Abbild oder dichterische Komposition? Zur Darstellung der Natur bei Alexander von Humboldt. In: Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch philosophischen Problem um 1800. Hg. von Claudia Albes und Christiane Frey. Würzburg 2003, S. 209–233, hier S. 217.

2 Vgl. Albes, S. 217.

3 Vgl. Ottmar Ette: Weltbewußtsein. Alexander von Humboldt und das unvollendete Projekt einer anderen Moderne. Weilerswist 2002, S. 123; Oliver Lubrich: Humboldts Bilder. Naturwissenschaft, Anthropologie, Kunst. In: Alexander von Humboldt: Das graphische Gesamtwerk, hg. von Oliver Lubrich. Darmstadt 2014, S. 7–28, hier S. 10.

4 Vgl. Albes, S. 217.

5 Hanno Beck: Zu dieser Ausgabe der *Ansichten der Natur* Alexander v. Humboldts. In: Alexander von Humboldt: Ansichten der Natur. 1. und 2. Bd., hg. und kommentiert von Hanno Beck [= Darmstädter Ausgabe]. Darmstadt 2008, S. 361–376, hier S. 364.

https://doi.org/10.1515/9783110755053-005

gesamt drei Kapitel enthält („Über die Steppen und Wüsten", „Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse" und „Über die Wasserfälle des Orinoco bei Atures und Maipures"), wuchs die zweite Ausgabe auf fünf Kapitel an (zusätzlich: „Über den Bau und die Wirkungsart der Vulkane in den verschiedenen Erdstrichen" und „Die Lebenskraft oder der rhodische Genius. Eine Erzählung" [Erstveröffentlichung in Schillers Zeitschrift *Die Horen*, 1795]). Die dritte Ausgabe schließlich umfasst insgesamt sieben Kapitel (zusätzlich: „Das nächtliche Tierleben im Urwald" und „Das Hochland von Cajamarca, der alten Residenzstadt des Inka Atahuallpa. Erster Anblick der Südsee von dem Rücken der Andenkette").

Die Textgestalt der *Ansichten* ist für die Zeit um 1800 insofern ungewöhnlich, als Humboldt seinen Essays einen umfassenden Anmerkungsapparat beifügt, der deutlich länger ausfällt als der Haupttext; Hartmut Böhme spricht sogar davon, dass die Anmerkungen die *Ansichten* geradezu „überfluten".[6] Im Rahmen von Humboldts Poetik erweist sich dieser Anmerkungsapparat als notwendige Gliederung der *Ansichten* in einen stärker ästhetisch gehaltenen Teil und einen vorzugsweise um wissenschaftliche Details angereicherten Apparat. Diese Verbindung von Kunst und Naturkunde als einer „ästhetische[n] Behandlung naturhistorischer Gegenstände"[7] erläutert Humboldt bereits in seinem Vorwort zur ersten Ausgabe der *Ansichten:*

> Einzelne Fragmente wurden an Ort und Stelle niedergeschrieben und nachmals nur in ein Ganzes zusammengeschmolzen. Überblick der Natur im Großen, Beweis von dem Zusammenwirken der Kräfte, Erneuerung des Genusses, welchen die unmittelbare Ansicht der Tropenländer dem fühlenden Menschen gewährt, sind Zwecke, nach denen ich strebe.[8]

Die Zweigliedrigkeit der Textgestalt leitet sich entsprechend aus einem doppelten Zugang Humboldts zur Natur ab: Regt sie einerseits zu ihrer wissenschaftlichen Erschließung an, zeichnet sie sich andererseits gerade in den Tropen durch ihre sinnlich-emotionale Wirkung auf das Wahrnehmungssubjekt aus.[9] Implizit ver-

---

6 Hartmut Böhme: Ästhetische Wissenschaft. Aporien der Forschung im Werk Alexander von Humboldts. In: Alexander von Humboldt – Aufbruch in die Moderne. Hg. von Ottmar Ette et al. Berlin 2001, S. 17–32, hier S. 21.

7 Alexander von Humboldt: Vorrede zur ersten Ausgabe. In: ders.: Ansichten der Natur. 1. und 2. Bd., hg. und kommentiert von Hanno Beck [= Darmstädter Ausgabe]. Darmstadt 2008, S. IX–X, hier S. IX.

8 Humboldt, Vorrede zur ersten Ausgabe, S. IX.

9 Vgl. zur sinnlich-emotionalen und genusserzeugenden Wahrnehmung der Tropen bei Humboldt: Bettina Hey'l: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens. Alexander von Humboldt als Schriftsteller. Berlin und New York 2007, S. 219 f.; Michael Bies: Im Grunde ein Bild. Die Darstellung der Naturforschung bei Kant, Goethe und Alexander von Humboldt. Göttingen 2012, S. 240, 247; Ette, Weltbewußtsein, S. 55, 171; Ottmar Ette: Welterleben/Weiterleben. Zur Vektokopie bei Georg

weist Humboldt hier auch auf die Potenziale der Einbildungskraft,[10] denn bei der Niederschrift der Reiseerlebnisse kann sich der Autor den Genuss der Naturerfahrung gleichsam imaginär ein weiteres Mal vergegenwärtigen.

Konzentriert sich Humboldt in der Vorrede zunächst auf Fragen der Produktionsästhetik, widmet er sich wenig später rezeptionsästhetischen Überlegungen. Für seine Leserinnen und Leser gilt dabei Ähnliches wie für den Autor:

> Mögen meine *Ansichten der Natur* [...] dem Leser doch einen Teil des Genusses gewähren, welchen ein empfänglicher Sinn in der unmittelbaren Anschauung findet. Da dieser Genuß mit der Einsicht in den inneren Zusammenhang der Naturkräfte vermehrt wird, so sind jedem Aufsatz wissenschaftliche Erläuterungen und Zusätze beigefügt.[11]

Humboldt operiert mit einem geradezu ganzheitlichen Genussversprechen: Er begrenzt den Genuss des Lesens seiner *Ansichten* nicht allein auf die unteren Erkenntniskräfte, die durch eine sich der unmittelbaren Wahrnehmung der Tropen so weit wie möglich annähernde Darstellungsform adressiert werden sollen. Er motiviert seine Leserinnen und Leser zugleich, sich mit dem Anmerkungsapparat zu befassen, denn die intellektuelle Auseinandersetzung mit der lateinamerikanischen Natur trägt das Potenzial in sich, den Genuss der Lektüre im Sinne eines szientistischen Exotismus[12] noch zu steigern.

Dass das Genussversprechen unübersehbar mit einem eskapistischen Moment assoziiert und den Leserinnen und Lesern durch die imaginierte Reise in die Tropenwelt temporäre Erholung angeboten wird, zeigt sich in dem anschließenden Hinweis, wonach Humboldt seine „Blätter vorzugsweise [bedrängten Gemütern]“[13] widmet. Ursache dieser Widmung sind die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Preußen und den französischen Truppen unter Napoleon. Letzterem gelang es, Berlin am 27. Oktober 1806 zu besetzen.[14] Der tropischen Natur – und sei es nur eine imaginierte in den Köpfen der Lesenden – attestiert Humboldt entsprechend eine therapeutische Wirkung. Damit schließt er einerseits an Konzepte der medizinisch-diätetischen „Therapia imaginaria“ aus dem achtzehnten Jahrhundert

Forster, Alexander von Humboldt und Adelbert von Chamisso. In: Forster – Humboldt – Chamisso. Weltreisende im Spannungsfeld der Kulturen. Hg. von Julian Drews et al. Göttingen 2017, S. 383–427, hier S. 403.

10 Vgl. zur Kategorie der Einbildungskraft bei Humboldt: Hey'l, S. 214–263; Bies, S. 280.

11 Humboldt, Vorrede zur ersten Ausgabe, S. IX.

12 Vgl. hierzu meine Ausführungen über den szientistischen Exotismus in der Einleitung (Abschnitt: Forschungsstand) der vorliegenden Studie.

13 Humboldt, Vorrede zur ersten Ausgabe, S. X.

14 Vgl. Anette Mook: Die freie Entwicklung innerlicher Kraft. Die Grenzen der Anthropologie in den frühen Schriften der Brüder von Humboldt. Göttingen 2012, S. 439.

an.[15] Andererseits partizipiert er an einem sich auch in Goethes *West-östlichem Divan* abzeichnenden Diskurs zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, der exotische Welten als Sehnsuchtsorte fernab des deutschen, von Kriegswirren geprägten Alltags entwirft.[16]

Umso verwunderlicher mag es anmuten, dass Humboldt der dritten Ausgabe der *Ansichten* das Kapitel *Das nächtliche Tierleben im Urwald* hinzufügt, ein Kapitel, das auf den ersten Blick aus dem Rahmen der Essaysammlung zu fallen scheint – und das aus zweierlei Gründen: Humboldt beschreibt in diesem Kapitel die Geräuschkulisse des venezolanischen Regenwaldes kurz vor Mitternacht. Er ersetzt damit erstens die in den restlichen Kapiteln vorherrschende und bereits im Titel der *Ansichten* anklingende Dominanz der Darstellung des Visuellen durch die Auseinandersetzung mit akustischen Phänomenen. Zweitens wird das Szenario keinesfalls als genussspendende Naturerfahrung entworfen, sondern als schlafraubendes, schauerliches Ereignis, weil die autodiegetische Erzählinstanz Humboldt mit einer bedrohlich wirkenden Kakophonie von Tierstimmen, einer „sound installation anticipating the Darwinian ‚survival of the fittest'"[17] konfrontiert ist.

Diese akustische Dimension der exotischen Natur, die Humboldt im *Nächtlichen Tierleben* betont, steht im Fokus dieses Kapitels. In einem ersten Schritt betrachte ich die medialen Mittel, derer sich Humboldt in seinem Essay bedient, um die Lautkulisse des venezolanischen Urwalds literarisch zur Darstellung zu bringen. Um Humboldts Verfahrensweisen besser konturieren zu können und zugleich nach dem Status von exotischer Akustik in anderen Texten reisender Schriftsteller des ausgehenden achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts zu fragen, wird in diesem Kontext überdies ein Vergleich mit Arbeiten von Autoren vorgenommen, die wesentlichen Einfluss auf Humboldts reiseliterarisches Schaffen gehabt haben: Georg Forsters *A Voyage Round the World 1772–1775* (1777*)*, Bernardin de Saint-Pierres *Paul et Virginie* (1788) und François-René de Chateaubriands *Atala ou Les amours de deux sauvages dans le désert* (1801/1805).[18] De Saint-Pierre und Chateaubriand werden von der Forschung als wichtige Vorbilder für Humboldts Beschreibung für die Lautkulisse des venezolanischen Urwaldes angeführt, aber auch

15 Vgl. zum Konzept der „Therapia imaginaria" das Kapitel zu Wielands *Beyträgen* (Kapitel 1) in der vorliegenden Studie.

16 Vgl. die Kapitel zu E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf* (Kapitel 2) und Goethes *West-östlichem Divan* (Kapitel 3) in der vorliegenden Studie.

17 Ottmar Ette: Listening to the Jungle or Life as Sound: Alexander von Humboldt's ‚Nocturnal Animal Life in the Jungle' and the Humboldt Effect. In: Taste and the Senses in the Eighteenth Century. Hg. von Peter Wagner und Frédéric Ogée. Trier 2011, S. 221–235, hier S. 228.

18 Vgl. Annette Graczyk: Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft. München 2004, S. 259 f.

bei Georg Forster findet sich eine ausführlichere Auseinandersetzung mit auf seiner Weltreise wahrgenommenen Höreindrücken. Die Frage nach der Rolle von Akustik in Forsters *A Voyage Round the World 1772–1775* ist darüber hinaus Anlass für einen Exkurs, denn Forster widmet sich nur am Rande Naturlauten. Im Zentrum seines Interesses für akustische Phänomene steht die Musik außereuropäischer Völker in der Südsee. Welche medialen Strategien Forster nutzt, um seiner europäischen Leserschaft diese fremde Musik näherzubringen, wird Gegenstand des Exkurses sein.

Humboldts Interesse an akustischen Phänomenen der Tropen geht aber über die Bezugnahme auf die reisenden Schriftsteller seiner Zeit hinaus und lässt sich vielmehr in einen deutlich breiteren literarhistorischen Kontext einordnen. Wie in einem zweiten Schritt gezeigt werden wird, folgt Humboldt nämlich einem weitläufigen literarischen Trend, der sich mit der Entwicklung der Schauerliteratur abzeichnet und der sich intensiv mit der akustischen Wahrnehmung in nächtlicher Umgebung befasst. Unter Zuhilfenahme einer detaillierten Lektüre des *Nächtlichen Tierlebens* und eines Vergleichs mit einer exemplarischen Passage aus Ludwig Tiecks Märchen *Der blonde Eckbert* (1797/1812) lässt sich darlegen, dass Humboldts Beschreibung der tropischen Lautkulisse eine große Nähe zu den intensiven Hörerfahrungen aufweist, wie sie die Schauerliteratur inszeniert. Humboldt bringt mit der exotischen Akustik des venezolanischen Urwaldes ein für das europäische Publikum besonders ungewöhnliches Phänomen zur Darstellung, greift dafür aber literarhistorisch gesehen auf vertraute Muster sowohl aus der Reiseliteratur als auch der Schauerliteratur zurück. Hier findet entsprechend eine ungewöhnliche Vermengung von fremder Alterität und Bekanntem statt, denn die Schauerliteratur ist zwar ein bekanntes Genre, setzt aber Alterität und Fremdes in Szene.

Mit den gewählten Schwerpunktsetzungen betritt diese Arbeit Neuland. Zwar hat sich die Humboldt-Forschung in instruktiven Studien von Claudia Albes, Ottmar Ette und Stephan Zandt eingehend mit der Rolle der Akustik im *Nächtlichen Tierleben* befasst.[19] Allerdings wurde von keiner Studie bis dato ein detaillierter Ver-

---

19 Vgl. Albes; Ette, Weltbewußtsein; Ette, Listening to the Jungle or Life as Sound; Stephan Zandt: „Die Thiere feiern den Vollmond“!? Alexander von Humboldt und der Versuch, „Das Nächtliche Thierleben im Urwalde“ zu beschreiben. In: Andere Ökologien. Transformationen von Mensch und Tier. Hg. von Iris Därmann und Stephan Zandt. Paderborn 2017, S. 161–180. Auch der Eintrag zu Humboldts *Ansichten* im Kindler Literatur Lexikon verweist auf die besondere Rolle des Akustischen im *Nächtlichen Tierleben:* vgl. Oliver Lubrich: Alexander von Humboldt. *Ansichten der Natur, mit wissenschaftlichen Erläuterungen.* In: Kindlers Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart und Weimar 2009, zit. n. Kindlers Literatur Lexikon Online (Aktualisierungsdatenbank: www.kll-online.de, letzter Zugriff: 23.11.2018).

gleich mit Forster, de Saint-Pierre und Chateaubriand vorgenommen oder ein Bezug zur Motivik der Schauerliteratur hergestellt.

4.1 Exotik, Akustik und Medialität

Im *Nächtlichen Tierleben* informiert der autodiegetische Erzähler Humboldt sein Lesepublikum darüber, dass seine Reisetagebücher, auf die das Kapitel zurückgeht,

> eine ausführliche Schilderung des nächtlichen Tierlebens [enthalten], ich könnte sagen, der nächtlichen Tierstimmen im Wald der Tropenländer. Ich halte diese Schilderung für vorzugsweise geeignet, einem Buch anzugehören, das den Titel *Ansichten der Natur* führt. Was in Gegenwart der Erscheinung oder bald nach den empfangenen Eindrücken niedergeschrieben ist, kann wenigstens auf mehr Lebensfrische Anspruch machen als der Nachklang später Erinnerung.[20]

Humboldts Absicht ist es, seiner Leserschaft mit dem Versprechen größtmöglicher Lebendigkeit eine Hörerfahrung zu vermitteln, die sowohl um 1800 als auch Mitte des neunzehnten Jahrhunderts nur wenigen europäischen Reisenden direkt zugänglich war: die nächtliche Lautkulisse des venezolanischen Urwalds. Dabei nimmt die Darstellung der Hörerlebnisse in ihrer Detailgenauigkeit den Charakter einer ‚akustischen Ekphrasis'[21] an. Im Anschluss an Raymond Murray Schafers Studie *The Tuning of the World* (dt. *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*) lassen sich Humboldts Aufzeichnungen als verschriftlichte „Ohrenzeugenberichte"[22] bezeichnen, als Quellen,[23] die deutlich vor der Entwicklung technischer Apparaturen zur Schallaufzeichnung wie dem Phonographen 1877 versuchen, seinem Publikum einen Eindruck der gemachten Hörerlebnisse zu vermitteln.

Wenngleich Humboldt beim Versuch der schriftlichen Fixierung der Hörerlebnisse nicht die medialen Mittel komplexer technischer Apparaturen zur Verfügung stehen, spielt ihm doch die Medialität des Textes in die Hände, denn seit Mitte

---

20 Alexander von Humboldt: Das nächtliche Tierleben im Urwald. In: ders.: Ansichten der Natur. 1. und 2. Bd., hg. und kommentiert von Hanno Beck [= Darmstädter Ausgabe]. Darmstadt 2008, S. 158–172, hier S. 161 f.

21 Vgl. zum Verhältnis von Ekphrasis und akustischer Beschreibung: Philipp Schweighäuser: Literary Acoustics. In: Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music. Hg. von Gabriele Rippl. Berlin 2015, S. 475–493, hier S. 481.

22 Murray Schafer: Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Aus dem Amerikanischen von Kurt Simon und Eberhard Rathgeb, hg. von Heiner Boehncke. Frankfurt a. M. 1988, S. 14. Vgl. hierzu auch: Zandt, „Die Thiere feiern den Vollmond"!?, S. 162.

23 Vgl. Schafer, S. 14.

des achtzehnten Jahrhunderts ist der literarische Diskurs davon überzeugt, dass der Text selbst „ein Tonträger“[24] ist, der nicht nur über eine visuelle, sondern immer auch über eine „auditive Dimension“[25] verfügt. Inwiefern schöpft Humboldt diese auditive Dimension des Textuellen nun aus?

Humboldt verwendet in der oben zitierten Passage den Begriff der „Lebensfrische“ und deutet damit an, dass er die exotischen Hörerlebnisse so unmittelbar wie möglich zu beschreiben versucht. Diesem Versprechen ist jedoch zu misstrauen.[26] Wie der Vergleich der ursprünglichen Tagebucheinträge von 1800 und des Kapitels in der Ausgabe der *Ansichten* von 1849 zeigt, nimmt Humboldt durchaus einige nachträgliche Änderungen für die Publikation des *Nächtlichen Tierlebens* vor, um eine noch effektvollere Dramatisierung[27] und Ausschmückung des Hörerlebnisses im Regenwald zu erzielen. Vor die vermeintliche und verheißungsvolle Unmittelbarkeit der Tagebuchaufzeichnungen drängen sich im *Nächtlichen Tierleben* also die Produkte der Phantasie- und fast 50 Jahre währenden Erinnerungstätigkeit des Literaten Humboldt.

In seinem Tagebuch findet sich unter dem Datum des 1. April 1800 folgende Beschreibung der Hörerlebnisse:

> Nachts am Ufer auf Playa zugebracht, drei Ruder im Sande eingepflanzt und daran die 3 Hamaken [Hängematten]. Hand und Gewehr sorgfältig in der Mitte, denn Indianer bemerkten Spur einer Tigerin mit 2 Jungen, welche sie zum Saufen geführt. Welche prachtvoll mondhelle Nacht. Aber kaum trat dort die 11. Stunde ein, so erhob sich im Dickicht des Waldes (der undurchdringlich ein 3 Toisen vor unseren Hamaken anfing) ein Lärmen, das uns ebenso am Schlaf hinderte als ein Hochzeitstanz im Wirtshaus. Welch ein Geschrei der wilden Tiere, Wasser- und Waldvögel. Die Indianer nannten die einzelnen Instrumente des Konzerts: Araguatos (Simia siniculus, von denen gewiss viele Tausende in 1 Quadratmeile wohnen). Das Au des amerikanischen Löwen Felis concolor [Puma], das Faultier, Crax pauxi, und vor allem das

---

24 Britta Herrmann: Auralität und Tonalität in der Moderne. Aspekte einer Ohrenphilologie. In: Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne. Hg. von Britta Herrmann. Berlin 2015, S. 9 – 32, hier S. 9.

25 Uwe C. Steiner: Literarische Wissensgeschichte des Hörens. In: Handbuch Literatur und Musik. Hg. von Nicola Gess und Alexander Honold. Berlin 2017, S. 176 – 196, hier S. 176.

26 Zumeist verzichtet Humboldt auf diese Art von Unmittelbarkeitsversprechen, denn seine Texte weisen in der Regel ein hohes Maß an Medienreflexivität auf, wie Lubrich in seinem Aufsatz über den Gebrauch von Medien bei Humboldt zeigt. Vgl. Oliver Lubrich: Vom Guckkasten zum Erlebnisraum. Alexander von Humboldt und die Medien des Reisens. In: Figurationen. Gender – Literatur – Kultur 2 (2007), H. 2, S. 47– 66, hier S. 52.

27 Vgl. Ottmar Ette: Unterwegs zum Weltbewußtsein. Alexander von Humboldts Wissenschaftsverständnis und die Entstehung einer ethisch fundierten Weltanschauung. In: HiN. Alexander von Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien I/1 (2000), o.S. https://www.hin-online.de/index.php/hin/article/view/1/655, letzter Zugriff: 10.03.2023).

> katzenartige Geschrei des Tigers. Letztere näherten sich so sehr, dass unser Hund (Pakker) sehr ängstlich zu winseln anfing.
> Oft kam das Tigergeschrei von hohen Bäumen herab; und all diese hohen Herrschaften, Chiguiris [Wasserschweine], grunzende Baquiras (Sus cystifera) [Weißbart- oder Bisampekari: eine Nabelschweinart], zogen so verwüstenden Schritts im Dickicht einher, dass man schwere Artillerie im Anzug glaubte. Gegen Morgen wurden die Waldtiere ruhiger, aber nun ging die Nachtfischerei der Vögel auf dem Flusse und das Schnaufen der Delphinus phocaena an. So meist alle folgenden Nächte [...].[28]

In der Ausgabe der *Ansichten* von 1849 heißt es über das nächtliche Tierleben indessen:

> Unterhalb der Mission von Santa Barbara de Arichuna brachten wir die Nacht wie gewöhnlich unter freiem Himmel auf einer Sandfläche am Ufer des Apure zu. Sie war von dem nahen, undurchdringlichen Wald begrenzt. Wir hatten Mühe, dürres Holz zu finden, um die Feuer anzuzünden, mit denen nach der Landessitte jedes Biwak wegen der Angriffe des Jaguars umgeben wird. Die Nacht war von milder Feuchte und mondhell. [...] Es herrschte tiefe Ruhe; man hörte nur bisweilen das Schnarchen der Süßwasser-Delphine[], welche dem Flußnetz des Orinoco wie (nach Colebrooke) dem Ganges bis Benares hin eigentümlich sind und in langen Zügen aufeinander folgen.
> Nach 11 Uhr entstand ein solcher Lärm im nahen Wald, daß man die übrige Nacht hindurch auf jeden Schlaf verzichten mußte. Wildes Tiergeschrei durchtobte den Forst. Unter den vielen Stimmen, die gleichzeitig ertönten, konnten die Indianer nur die erkennen, welche nach kurzer Pause einzeln gehört wurden. Es waren das einförmig jammernde Geheul der Aluaten (Brüllaffen), der winselnde, fein flötende Ton der kleinen Sapajous, das schnarrende Murren des gestreiften Nachtaffen[] (Nyctipithecus trivirgatus, den ich zuerst beschrieben habe), das abgesetzte Geschrei des großen Tigers, des Cuguars oder ungemähnten amerikanischen Löwen, des Pecari, des Faultiers und einer Schar von Papageien, Parraquas (Ortaliden) und anderer fasanenartiger Vögel. Wenn die Tiger dem Rande des Waldes nahe kamen, suchte unser Hund, der vorher ununterbrochen bellte, heulend Schutz unter den Hängematten. Bisweilen kam das Geschrei des Tigers von der Höhe eines Baumes herab. Es war dann stets von den klagenden Pfeifentönen der Affen begleitet, die der ungewohnten Nachstellung zu entgehen suchten.
> Fragt man die Indianer, warum in gewissen Nächten ein so anhaltender Lärm entsteht, so antworten sie lächelnd: „Die Tiere freuen sich der schönen Mondhelle, sie feiern den Vollmond." Mir schien die Szene ein zufällig entstandener, lang fortgesetzter, sich steigernd entwickelnder Tierkampf. Der Jaguar verfolgt die Nabelschweine und Tapirs, die dicht aneinander gedrängt das baumartige Strauchwerk durchbrechen, welches ihre Flucht behindert. Davon erschreckt, mischen von dem Gipfel der Bäume herab die Affen ihr Geschrei in das der größeren Tiere. Sie erwecken die gesellig horstenden Vogelgeschlechter, und so kommt allmählich die ganze Tierwelt in Aufregung. Eine längere Erfahrung hat uns gelehrt, daß es keineswegs immer „die gefeierte Mondhelle" ist, welche die Ruhe der Wälder stört. Die Stimmen waren am

28 Alexander von Humboldt: Das Buch der Begegnungen. Menschen – Kulturen – Geschichten aus den amerikanischen Reisetagebüchern. Hg., aus dem Französischen übersetzt und kommentiert von Ottmar Ette. München 2018, S. 153.

> lautesten bei heftigem Regenguß oder wenn bei krachendem Donner der Blitz das Innere des Waldes erleuchtet. Der gutmütige, viele Monate schon fieberkranke Franziskaner-Mönch, der uns durch die Katarakte von Atures und Maipures nach San Carlos des Rio Negro, bis an die brasilianische Grenze, begleitete, pflegte zu sagen, wenn bei einbrechender Nacht er ein Gewitter fürchtete: „Möge der Himmel wie uns selbst so auch den wilden Bestien des Waldes eine ruhige Nacht gewähren!“[29]

Bereits die unterschiedliche Länge der Hörbeschreibungen im Tagebuch einerseits und im Essay von 1849 andererseits zeigt, dass Humboldt der Version in den *Ansichten* einiges an Text hinzugefügt hat. Zandt registriert beim Vergleich der beiden Varianten die erzählerische Umdeutung der Klangkulisse von einem „Hochzeitstanz im Wirtshause“ und einer „schwere[n] Artillerie im Anzuge“ in einen „Tierkampf“.[30] Während sich die Interpretation der Vorgänge durch den autodiegetischen Erzähler Humboldt also nur noch einseitig auf die lebensbedrohlich wirkende Dimension der akustischen Reize konzentriert, findet die positive Deutung der Tierstimmen als ein festlicher Vorgang nun durch die autochthone Bevölkerung des Urwaldes statt. Die Position des Erzählers ist damit weniger ambivalent, die Bewertung der Szenerie allerdings fällt durch die hinzugefügten Stimmen der „Indianer“ weiterhin zweideutig aus.[31]

Zweifelsohne folgt Humboldt den Genrekonventionen, wenn die Deskription der konkreten akustischen Phänomene im Reisetagebuch in deutlich geringerem Maße um Nuancierung bemüht ist als im Essay. Zwar findet in beiden Versionen eine Ästhetisierung des Hörerlebnisses durch die Verwendung von Begriffen aus dem semantischen Spektrum der Musik statt. Eine stärkere Dramatisierung und Charakterisierung der Klangbeschaffenheit hingegen nimmt erst der Essay vor, der um eine Vielzahl von Geräuschbezeichnungen, Adjektiven und Partizipien angereichert ist, mit denen näher auf die Qualität der Tierstimmen und anderer Klangquellen eingegangen wird. So arbeitet Humboldt noch ausgeprägter als im Tagebuch mit akustischen Kontrasten, wenn er etwa die anfängliche „tiefe Ruhe“ dem darauffolgenden „Lärm“ entgegensetzt. Die Häufung der Partizipien, die in geradezu atemlosem Stakkato nacheinander aufgelistet werden, trägt sodann zur Dynamisierung des Geschehens bei („jammernde[s] Geheul“, „winselnde[r], fein flötende[r] Ton“, „schnarrende[s] Murren“) und mündet in der Beschreibung einer Struktur, die derjenigen eines Crescendo gleicht („lang fortgesetzter, sich steigernd entwickelnder Tierkampf“). Dass Humboldt in seinem Essay keineswegs nur die differenzierte Darstellung der Klangkulisse auf diegetischer Ebene im Blick hat,

---

29 Humboldt, Das nächtliche Tierleben im Urwald, S. 163 f.

30 Vgl. Zandt, „Die Thiere feiern den Vollmond“!?, S. 163.

31 Vgl. Zandt, „Die Thiere feiern den Vollmond“!?, S. 163.

zeigt sein ausgeprägtes Bewusstsein für die klangliche Qualität seines Sprachkunstwerks, die in der onomatopoetischen Imitation der Tiergeräusche[32] und der Rhythmisierung des Textes durch die wiederkehrenden Partizipialkonstruktionen zum Ausdruck kommt. Im Sinne Lichtenbergs degradiert er seine Worte damit nicht zu „bloße[n] Zeichen", sondern gestaltet sie als „eine Art von Bilderschrift für das Ohr".[33]

Gewiss war Humboldt ein begnadeter Redner und mehrere seiner Kapitel aus den *Ansichten* gehen auf Vorträge zurück, die er vor den Mitgliedern der Berliner Akademie der Wissenschaften hielt.[34] Nicht bekannt ist allerdings, ob er das *Nächtliche Tierleben* jemals mündlich präsentiert hat.[35] Dennoch kann Humboldt vor dem Hintergrund einer unter anderem von Klopstock angestoßenen Diskussion über das Phänomen der Subvokalisation davon ausgehen, dass sein Kapitel *Das nächtliche Tierleben* auch in seiner klanglichen Dimension rezipiert wird. Der Begriff der Subvokalisation verweist Britta Herrmann zufolge nämlich auf eine Kulturtechnik, die sich seit 1750 durchzusetzen beginnt und bei der man, wie es Klopstock forderte, beim stummen Lesen „die Deklamation hinzudenkt" und das Gelesene gewissermaßen vor dem „inneren Ohr" als „innere Stimme" erklingen lässt.[36] Subvokalisation ist also eine Form des Hörens, „die nicht an Schallübertragung und ihre physischen Wirkungen gebunden"[37] ist, und Humboldt vertraut auf die Medienkompetenz seiner Leserinnen und Leser, wenn er mittels Rhythmisierung und onomatopoetischer Nachahmung der Tierstimmen darauf abzielt, ihnen einen möglichst genauen Eindruck von der lautlichen Beschaffenheit seines exotischen Hörerlebnisses zu vermitteln.

Die Exotik der Klangkulisse des venezolanischen Regenwaldes verstärkt Humboldt um einen weiteren sprachlichen Kunstgriff und auch dieser erweist sich vor dem Hintergrund der Debatten um subvokalisierendes Lesen als plausible literarische Technik: Er arbeitet in den Text neben lateinische Begriffe, mit denen er seinen wissenschaftlichen Gestus unterstreicht, und spanische Ortsnamen auch

---

32 Vgl. Albes, S. 229; Ette, Weltbewußtsein, S. 108 f.; Ette, Listening to the Jungle or Life as Sound, S. 229.

33 Georg Christoph Lichtenberg: Schriften und Briefe. Bd. 1: Sudelbücher, hg. und kommentiert von Wolfgang Promies. München 1968–1992, S. 39.

34 Es handelt sich vor allem um die Kapitel der ersten Ausgabe der *Ansichten* von 1808. Vgl. Ulrike Leitner: „Das Leben eines Literaten, das sind seine Werke". Alexander von Humboldt. Von den *Ansichten der Natur* bis zum *Kosmos*. Berlin 1995, S. 3 f.; Ette, Weltbewußtsein, S. 112; Hey'l, S. 215, 335, 348.

35 Vgl. Ette, Weltbewußtsein, S. 112. Ette weist darauf hin, dass Humboldt bei der Abfassung seiner Texte auch deren mündliche Präsentation im Blick hatte.

36 Herrmann, Auralität und Tonalität in der Moderne, S. 16.

37 Herrmann, Auralität und Tonalität in der Moderne, S. 15.

zoologische und geografische Bezeichnungen ein, die aus verschiedenen indigenen Sprachen stammen.[38] Da Humboldt in seinem Anmerkungsapparat darauf verzichtet, diese Begriffe zu erläutern, geschweige denn den Versuch unternimmt, sie ins Deutsche zu übersetzen, bleiben sie den Lesenden sowohl semantisch als auch phonetisch fremd.

Entsprechend befasst sich Humboldts Essay mit verschiedenen Typen exotischer Klangquellen. Dominant treten die Tiergeräusche hervor, die in den *Sound Studies* zu den sogenannten biophonen Klängen gezählt werden.[39] Bernie Krause zufolge gehen biophone Klänge in der wilden Natur von Organismen aus. Durch die Verwendung indigener Wörter kommen anthrophone, d.h. menschlich erzeugte Klänge hinzu. Auch mit der Integration der Stimmen der autochthonen Bevölkerung verweist Humboldt auf anthrophone Klangquellen. Da die Äußerung über die tierische Feier des Mondscheins jedoch ins Deutsche übertragen ist, treten die Stimmen der Indigenen bei der Textlektüre in akustischer Hinsicht nicht als fremdes Phänomen in Erscheinung. Ähnliches gilt für die Erwähnung nicht-biologischer Geräuschquellen, also für geophone[40] Reize („krachende[r] Donner", „Gewitter"). Bei ihnen handelt es sich auch für die deutsche Leserschaft um vertraute akustische Phänomene, weswegen sie sich im Falle des Essays nicht dem Bereich des Exotisierten zurechnen lassen. Humboldts Interpretation der Tierstimmen mit Begriffen aus der Musik nimmt innerhalb des Kapitels *Das nächtliche Tierleben* (wie auch des Tagebuchs) eine Sonderstellung ein, denn hier werden biophone Quellen mit den Mitteln anthrophon erzeugter Klangkunst gedeutet.

4.2 Vorbilder. Georg Forster, Bernardin de Saint-Pierre und François-René de Chateaubriand

Einzelne der exotischen Klangquellen dürften der deutschen Leserschaft Alexander von Humboldts etwa durch den Besuch von Menagerien bekannt sein.[41] Eine derartige Fülle akustischer Eindrücke im Sinne einer komplexen Lautsphäre (*soundscape*)[42] in fernen Erdteilen, mit denen sich das *Nächtliche Tierleben* auseinander-

38 Vgl. Albes, S. 229.

39 Vgl. Bernie Krause: Wild Soundscapes. Discovering the Voice in the Natural World. New Haven und London 2016, S. 3.

40 Vgl. Krause, S. 2f.

41 Vgl. hierzu: Eric Baratay und Elisabeth Hardouin-Fugier: Zoo. Von der Menagerie zum Tierpark. Aus dem Französischen von Matthias Wolf. Berlin 2000, S. 71–81.

42 Vgl. Schafer, S. 13

setzt, wird zur Zeit Humboldts allerdings nur sehr wenigen europäischen Reisenden zugänglich gewesen sein. Im Folgenden sei deshalb ein Vergleich mit der Literatur jener fernreisenden Autoren vorgenommen, die Humboldt explizit als Vorbilder für die Naturbeschreibungen in den *Ansichten* benennt: Georg Forster, Bernardin de Saint-Pierre und François-René de Chateaubriand.[43]

4.2.1 Georg Forster

Georg Forsters in den Jahren 1777 zunächst auf Englisch und 1778 und 1780 in deutscher Übersetzung erschienener, zweibändiger Reisebericht *A Voyage Round the World 1772–1775* (dt. *Reise um die Welt*) machte den jungen Autor unmittelbar nach der Publikation in ganz Europa berühmt. Besonders attraktiv schien seiner Leserschaft die neuartige Verbindung von Wissenschaft und Literatur – ein Aspekt, der auch für die Entwicklung von Humboldts Schreiben von großer Bedeutung war. Anders als bei Humboldt spielen Naturlaute bei Georg Forster jedoch nur eine untergeordnete Rolle. Die folgende Passage bildet daher eine Ausnahme in Forsters *A Voyage Round the World.* Über die Lautkulisse der neuseeländischen Dusky Bay führt Forster aus:

> The noise of the cascade is so loud, and so repeatedly reverberated from the echoing rocks, that it drowns almost every other sound, the birds seemed to retire from it to a little distance, where the thrill notes of thrushes, the graver pipe of wattle-birds, and the enchanting melody of various creepers resounded on all sides and completed the beauty of this wild and romantic spot.[44]

Ist es im *Nächtlichen Tierleben* der dichte Urwald, so ist es bei Forster zunächst der Wasserfall,[45] der die Differenzierung und Nuancierung von Höreindrücken ver-

43 Vgl. Alexander von Humboldt: Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse. In: ders.: Ansichten der Natur. 1. und 2. Bd., hg. und kommentiert von Hanno Beck [= Darmstädter Ausgabe]. Darmstadt 2008, S. 175–297, hier S. 182.

44 George Forster: A Voyage round the World in his Britannic Majesty's Sloop, Resolution, commanded by Capt. James Cook, during the Years 1772, 3, 4, and 5. 1. Bd. London 1777 (digitalisierte Ausgabe: Landesbibliothek Oldenburg, CC BY-SA 4.0, https://digital.lb-oldenburg.de/brandes/content/titleinfo/52982, letzter Zugriff: 14. 03. 2023), S. 148.

45 Im Kapitel „Über die Wasserfälle des Orinoco bei Atures und Maipures" in den *Ansichten* beschäftigt sich Humboldt mit dem Getöse eines Wasserfalls. Seine Beobachtung, dass die Lautstärke des Wasserfalls „dreimal stärker bei Nacht als bei Tage" (S. 139) ist, wurde Humboldt-Effekt genannt. (Alexander von Humboldt: Über die Wasserfälle des Orinoco bei Atures und Maipures. In: ders.: Ansichten der Natur. 1. und 2. Bd., hg. und kommentiert von Hanno Beck [= Darmstädter Ausgabe]. Darmstadt 2008, S. 128–157). Vgl. zur Beschreibung der Akustik des Wasserfalls bei Humboldt: Ette,

hindert. Erst in der räumlichen Distanz zum Wasserfall wird es Forster möglich, sich ein genaueres Bild von den Tierlauten zu machen. Im Unterschied zu Humboldt kann sich Forster dabei gänzlich auf sein eigenes ornithologisches Wissen verlassen, sodass es ihm gelingt, eine genaue Liste der vernommenen Vogelstimmen zu erstellen, d. h., der wissenschaftliche Zugriff des europäischen Forschungsreisenden auf die außereuropäische Fremde unterliegt in dieser Szene jenseits des Wasserfalls keinen Beschränkungen. Um die Vogellaute den Lesenden klanglich zu vermitteln, bedient sich Forster ähnlich wie Humboldt onomatopoetischer Adjektive; Substantive aus dem Feld der Musik und bewertende Adjektive lassen die Hörerfahrung überdies als ästhetisch angenehmes Erlebnis erscheinen. Zur Ästhetisierung der Szene trägt auch der Verweis auf die Schönheit der Landschaft und die Verwendung des Begriffs „romantic" bei, ein Begriff, der seit dem achtzehnten Jahrhundert vermehrt für Landschaftsbeschreibungen verwendet wird und das Gegenteil von gewöhnlicher Natur meint.[46] Forster verleiht der neuseeländischen Klanglandschaft bei Dusky Bay entsprechend idealisierte Züge. Dieser Sicht auf exotische Landschaften folgen auch de Saint-Pierre und Chateaubriand, nicht aber Humboldt. Aspekte des Idealtypischen spielen bei ihm in der nächtlichen Szene des venezolanischen Regenwaldes keine Rolle. Im Gegenteil: Humboldt inszeniert die chaotische Klangkulisse vielmehr als Antithese zu einer paradiesartigen Natur und bemerkt explizit, dass in der amerikanischen Tierwelt mitnichten „der süße Friede goldener Urzeit"[47] herrsche.

Noch eine weitere Facette exotischer Akustik, die bei Humboldt selbst keine Berücksichtigung findet, tritt in Forsters *A Voyage Round the World* zutage. Dort nimmt die Beschreibung der Gesänge diverser Südseevölker eine besondere Bedeutung ein.

Listening to the Jungle or Life as Sound, S. 232; Daniel Velasco: Island Landscape. Following Humboldt's Footsteps through the Acoustic Spaces of the Tropics. In: Leonardo Music Journal 10 (2000), S. 21–24, hier S. 23.

46 Zumindest im deutschsprachigen Raum gibt es diese Verwendung von „romantisch" für Landschaftsbeschreibungen. Wenngleich die erste Ausgabe von *A Voyage Round the World* auf Englisch geschrieben wurde, ist es auch im Hinblick auf die wenig später erschienene deutsche, von Forster eigenhändig übersetzte Ausgabe plausibel, dass er sich hier auf die deutsche Begriffstradition bezieht, denn in der deutschen Version spricht der Autor von einem „wilden, romantischen Fleck". Vgl. romantisch. In: DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bände in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971 (http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GR07127#XGR07127, letzter Zugriff: 23.01.2019) und Georg Forster: Reise um die Welt. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Gerhard Steiner. Frankfurt a. M. 1983, S. 156.

47 Humboldt, Das nächtliche Tierleben im Urwald, S. 163. Vgl. hierzu auch: Ette, Listening to the Jungle or Life as Sound, S. 226.

4.2.2 Exkurs. Georg Forster und die Gesänge in der Südsee

Humboldt und Forster verbindet eine ausgeprägte Sensibilität für akustische Phänomene, die sie auf ihren Reisen in ferne Weltgegenden wahrnehmen. Während Humboldt sich jedoch vorzugsweise mit biophonen und geophonen Lautquellen befasst, stehen bei Forster vor allem menschlich erzeugte Laute im Vordergrund, denn Forster widmet sich minutiös dem Gesang diverser Völker auf den bereisten Südsee-Inseln und auf Neuseeland. Der der *Voyage* beigefügte Abbildungsapparat zeugt überdies von Forsters Auseinandersetzung mit den Musikinstrumenten der Südseevölker. Neben Zeichnungen von botanischen und handwerklichen Objekten finden sich wiederholt bildliche Darstellungen von Blasinstrumenten.

Dass sich Forster besonders intensiv mit den musikalischen Erzeugnissen der Südsee befasst, lässt sich im Kontext eines in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts wachsenden Interesses an der Vielfalt nicht nur europäischer, sondern auch außereuropäischer Musik- und Gesangskulturen verorten, für das sich exemplarisch Rousseaus Notationen chinesischer oder autochthoner amerikanischer Musik im *Dictionnaire de musique* (1768) sowie Herders Volkslied-Sammlungen (erstmals 1773/1774 unter dem Titel *Alte Volkslieder* erschienen, neue dreibändige Publikation 1778/1779 unter dem Titel *Volkslieder* vorgelegt und zweite Fassung der Volkslieder posthum 1807 als *Stimmen der Völker in Liedern* veröffentlicht) anführen lassen.[48] Wenngleich Herders Sammlungen vorzugsweise europäische Lieder enthalten, finden sich auch außereuropäische Beispiele, darunter peruanische Lieder. Diese Arbeiten wie auch Forsters Beschreibungen der Liedkulturen in der Südsee lassen sich als Vorläufer musikethnologischer Studien bezeichnen.

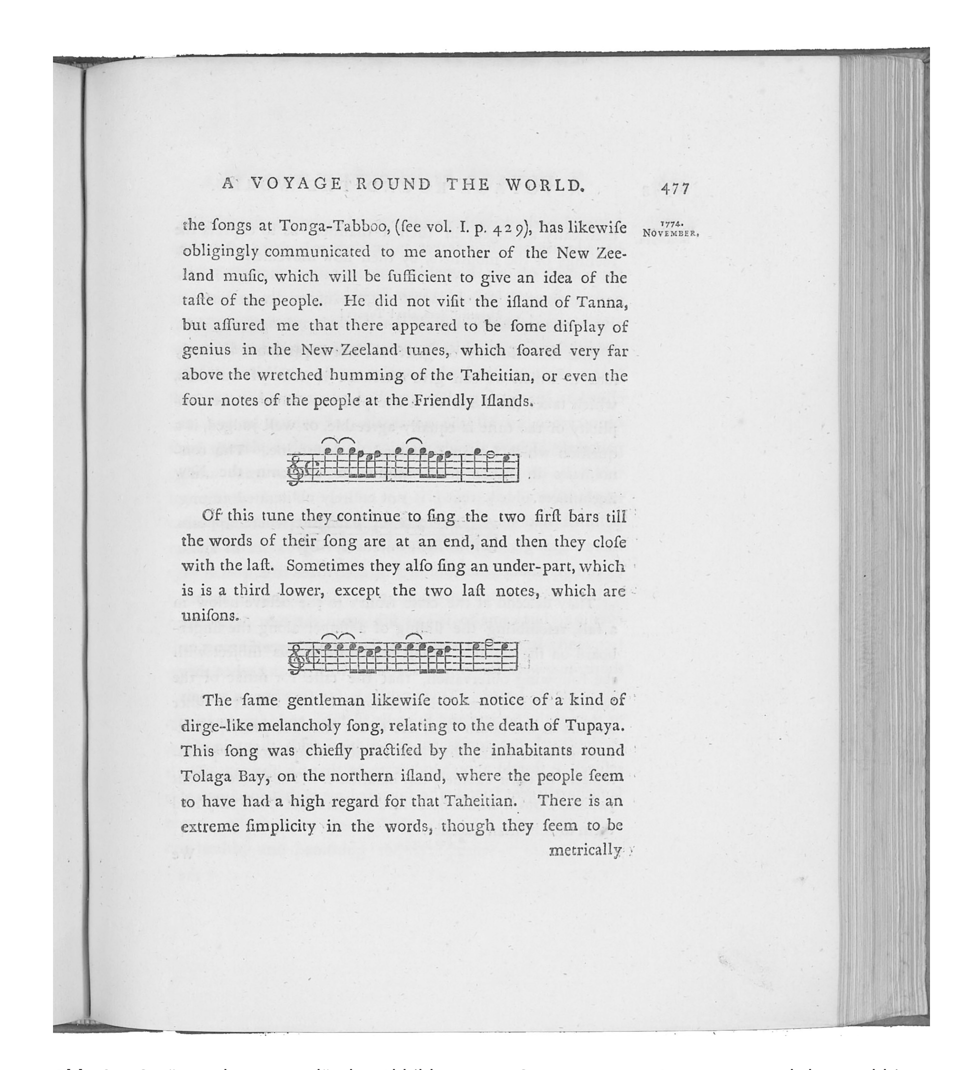
In dem nun exemplarisch ausgewählten Ausschnitt befasst sich Forster mit den Gesängen (Abb. 2), deren Zeuge er im Norden der Südinsel von Neuseeland wurde:

> Peeterré returned on shore with his comrades in the evening, but came to sell us fish again the next day. We frequently heard him and the rest of the natives singing on shore, and were sometimes favoured with a song when they visited us on board. Their music is far superior in variety to that of the Society and Friendly Islands; and if any nation of the South Sea comes in competition with them in this respect, I should apprehend it to be that of Tanna. The same intelligent friend who favoured me with a specimen of the songs at Tonga-Tabboo […].[49]

---

48 Vgl. hierzu auch: Ralph P. Locke: Musical Exoticism. Images and Reflections. Cambridge 2009, S. 109.

49 George Forster: A Voyage round the World in his Britannic Majesty's Sloop, Resolution, commanded by Capt. James Cook, during the Years 1772, 3, 4, and 5. 2. Bd. London 1777 (digitalisierte Ausgabe: Landesbibliothek Oldenburg, CC BY-SA 4.0, https://digital.lb-oldenburg.de/brandes/content/titleinfo/52982, letzter Zugriff: 14. 03. 2023), S. 476 f.


A VOYAGE ROUND THE WORLD. 477

1774. NOVEMBER.

the ſongs at Tonga-Tabboo, (ſee vol. I. p. 429), has likewiſe obligingly communicated to me another of the New Zeeland muſic, which will be ſufficient to give an idea of the taſte of the people. He did not viſit the iſland of Tanna, but aſſured me that there appeared to be ſome diſplay of genius in the New Zeeland tunes, which ſoared very far above the wretched humming of the Taheitian, or even the four notes of the people at the Friendly Iſlands.

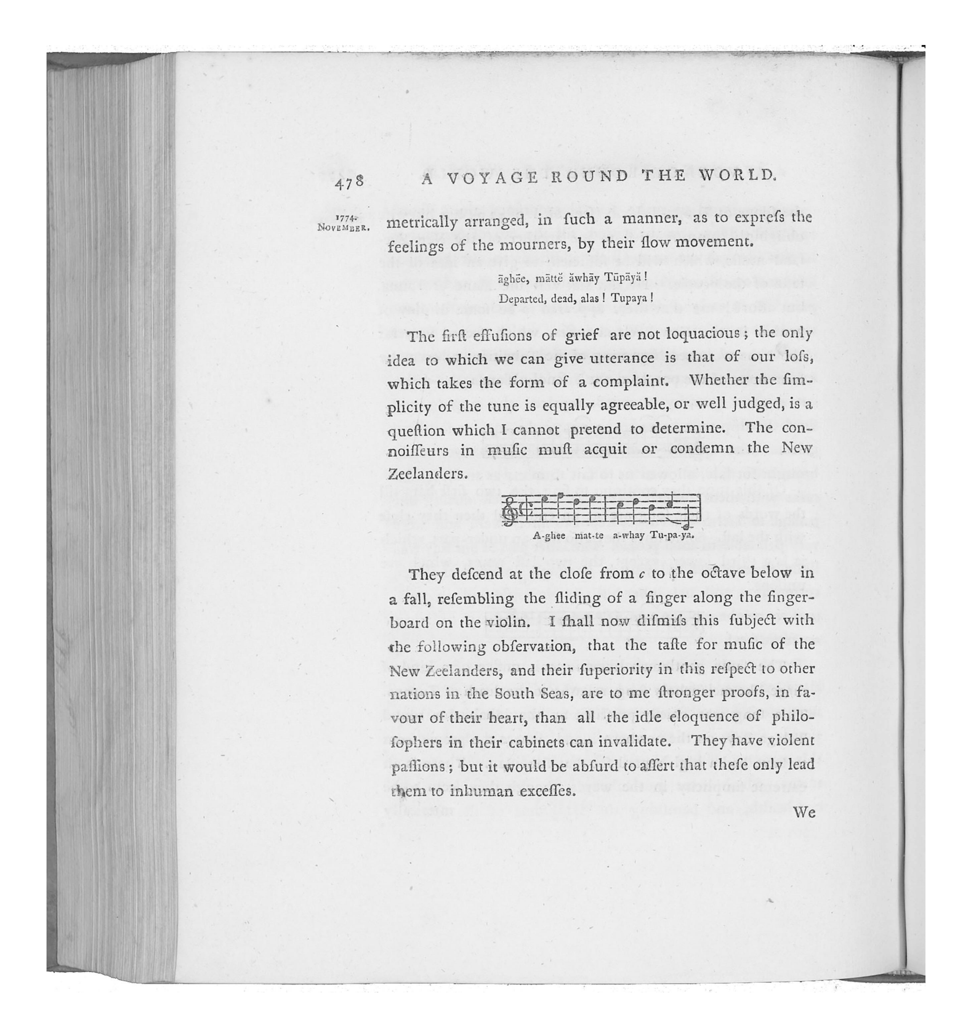
Of this tune they continue to ſing the two firſt bars till the words of their ſong are at an end, and then they cloſe with the laſt. Sometimes they alſo ſing an under-part, which is a third lower, except the two laſt notes, which are uniſons.

The ſame gentleman likewiſe took notice of a kind of dirge-like melancholy ſong, relating to the death of Tupaya. This ſong was chiefly practiſed by the inhabitants round Tolaga Bay, on the northern iſland, where the people ſeem to have had a high regard for that Taheitian. There is an extreme ſimplicity in the words, though they ſeem to be

metrically

Abb. 2a: Gesänge der Neuseeländer. Abbildung aus: George Forster: A Voyage round the World in his Britannic Majesty's Sloop, Resolution, commanded by Capt. James Cook, during the Years 1772, 3, 4, and 5. 2. Bd. London 1777, S. 477.

Nach einer kurzen Darstellung der Situation, in der die europäischen Reisenden die Gesänge der Neuseeländer gehört haben, nimmt Forster einen Kulturvergleich des musikalischen Könnens unterschiedlicher Südseevölker vor. Bemerkenswert ist dabei, dass Forster darauf verzichtet, europäische Musik als Maßstab zu wählen, und sich stattdessen ausschließlich auf die Bewertung der Musik in Neuseeland, auf den Gesellschaftsinseln, auf Tonga, Tahiti und Tanna beschränkt.


478 A VOYAGE ROUND THE WORLD.

1774. November.

metrically arranged, in ſuch a manner, as to expreſs the feelings of the mourners, by their ſlow movement.

āghēe, māttĕ āwhāy Tūpāyā!
Departed, dead, alas! Tupaya!

The firſt effuſions of grief are not loquacious; the only idea to which we can give utterance is that of our loſs, which takes the form of a complaint. Whether the ſimplicity of the tune is equally agreeable, or well judged, is a queſtion which I cannot pretend to determine. The connoiſſeurs in muſic muſt acquit or condemn the New Zeelanders.

They deſcend at the cloſe from *c* to the octave below in a fall, reſembling the ſliding of a finger along the finger-board on the violin. I ſhall now diſmiſs this ſubject with the following obſervation, that the taſte for muſic of the New Zeelanders, and their ſuperiority in this reſpect to other nations in the South Seas, are to me ſtronger proofs, in favour of their heart, than all the idle eloquence of philoſophers in their cabinets can invalidate. They have violent paſſions; but it would be abſurd to aſſert that theſe only lead them to inhuman exceſſes.

We

Abb. 2b: Gesänge der Neuseeländer. Abbildung aus: George Forster: A Voyage round the World in his Britannic Majesty's Sloop, Resolution, commanded by Capt. James Cook, during the Years 1772, 3, 4, and 5. 2. Bd. London 1777, S. 478.

Zwar bemerkt Forster, er sei in der Gattung Musikbeschreibung Laie, denn die ihm zur Verfügung stehenden Notationen der neuseeländischen Gesangsbeispiele seien nicht von ihm angefertigt worden, sondern, wie es in einer Fußnote der deutschen Ausgabe seiner Reisebeschreibung heißt, von einem Kollegen namens Kapitän Burnes, „Sohn eines berühmten Tonkünstlers und Musikkenners".[50] Dessen unge-

50 Forster, Reise um die Welt, S. 902.

achtet versucht sich Forster im Folgenden in der Gattung. Zu diesem Zweck nimmt er eine Form der Medienkombination vor: Die Notation der Gesänge ergänzt er um einen erläuternden Text, in dem er stellenweise unter Rückgriff auf musikwissenschaftliches Fachvokabular auf den Ablauf, das Verfahren und den Anlass der Gesänge eingeht. Bei der Musikbeschreibung handelt es sich folglich um eine genaue Dokumentation der Gesänge, die es seinem europäischen Publikum ermöglicht, die neuseeländischen Lieder nahezu präzise nachzusingen und sich somit einen unmittelbaren akustischen Eindruck von ihnen zu verschaffen. Eine weitere Strategie, um seinem Lesepublikum den Gesang der Neuseeländer besonders nahebringen zu können, ist ein Vergleich, der die klangliche Ähnlichkeit zwischen dem Abfall in der Tonhöhe des neuseeländischen Liedes und dem Herabgleiten eines Fingers auf dem Griffbrett einer Violine herausstreicht. Die Musikbeschreibung nimmt Forster schließlich zum Anlass, sich gegen europäische Vorstellungen von der Wildheit beziehungsweise Primitivität der neuseeländischen Bevölkerung zu wenden. Dies deutet er bereits zu Beginn an, wenn er betont, die neuseeländischen Melodien wiesen „some display of genius“ auf. Sodann verbindet er in seinen finalen Ausführungen ethische mit ästhetischen Überlegungen und leitet aus der Qualität der Gesänge den Stand neuseeländischer Zivilisiertheit und Moralität ab.

4.2.3 Bernardin de Saint-Pierre

Die Forschung unterstreicht, es seien insbesondere die Beschreibungen tropischer und amerikanischer Lautkulissen in de Saint-Pierres *Paul et Virginie* und François-René de Chateaubriands *Atala ou Les amours de deux sauvages dans le désert*, die Humboldt dazu angeregt hätten, sich genauer mit der Akustik des nächtlichen Urwalds in Venezuela zu befassen.[51] Inspiriert von einer Reise auf die Ile-de-France (i. e. das heutige Mauritius) im Jahre 1768, verfasste Bernardin de Saint-Pierre seinen kurzen Roman *Paul et Virginie*, dessen Bemühung um eine möglichst exakt wirkende Darstellung der tropischen Natur der Insel nicht nur wegweisend für die Ausbildung des französischen Exotismus war,[52] sondern zugleich großen Einfluss

51 Vgl. Graczyk, S. 260.

52 Vgl. Annegret Martin: Bernardin de Saint-Pierre, Jacques Henri. *Paul et Virginie.* In: Kindlers Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart und Weimar 2009, zit. n. Kindlers Literatur Lexikon Online (Aktualisierungsdatenbank: www.kll-online.de, letzter Zugriff: 23.11.2018). Vgl. zum Exotismus in *Paul et Virginie* auch: Denis Grélé: L'Utopie inversée. Le Paradis de Paul et Virginie de Bernardin de Saint-Pierre. In: History of the Book, Translation, History of Ideas, *Paul et Virginie*, Varia. Hg. von Jonathan Mallinson. Oxford 2003,

auf die Humboldt'sche Ästhetik der Naturbeschreibung hatte. Besonders die Passage, die schildert, wie sich die protagonistischen Figuren Paul und Virginie im Tropenwald verirren, habe, so Graczyk, großen Eindruck auf Humboldt gemacht und ihn dazu angeregt, das *Nächtliche Tierleben* abzufassen.[53]

Bernardin de Saint-Pierre schreibt über Pauls und Virginies nächtliches Erlebnis im Wald:

> Au bout de quelque temps ils quittèrent sans s'en apercevoir le sentier frayé dans lequel ils avaient marché jusqu'alors, et ils se trouvèrent dans un labyrinthe d'arbres, de lianes, et de roches, qui n'avait plus d'issue. Paul fit asseoir Virginie, et se mit à courir çà et là, tout hors de lui, pour chercher un chemin hors de ce fourré épais; mais il se fatigua en vain. Il monta au haut d'un grand arbre pour découvrir au moins la montagne des Trois-mamelles; mais il n'aperçut autour de lui que les cimes des arbres, dont quelques-unes étaient éclairées par les derniers rayons du soleil couchant. Cependant l'ombre des montagnes couvrait déjà les forêts dans les vallées; le vent se calmait, comme il arrive au coucher du soleil; un profond silence régnait dans ces solitudes, et on n'y entendait d'autre bruit que le bramement des cerfs qui venaient chercher leur gîte dans ces lieux écartés. Paul, dans l'espoir que quelque chasseur pourrait l'entendre, cria alors de toute sa force: „Venez, venez au secours de Virginie!" mais les seuls échos de la forêt répondirent à sa voix, et répétèrent à plusieurs reprises: „Virginie… Virginie." […]
> […] Cependant elle [i. e. Virginie] dit à Paul: „Prions Dieu, mon frère, et il aura pitié de nous." A peine avaient-ils achevé leur prière qu'ils entendirent un chien aboyer. „C'est, dit Paul, le chien de quelque chasseur qui vient le soir tuer des cerfs à l'affût." Peu après, les aboiements du chien redoublèrent. „Il me semble, dit Virginie, que c'est Fidèle, le chien de notre case; oui, je reconnais sa voix: serions-nous si près d'arriver et au pied de notre montagne?" En effet un moment après Fidèle était à leurs pieds, aboyant, hurlant, gémissant, et les accablant de caresses.[54]

S. 279 – 301; Linda Dietrick: „Schwimme zu mir hinüber zu den Hütten unserer Nachbarn". Colonial Islands in Sophie von La Roche's *Erscheinungen am See Oneida* (1789) and Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre's *Paul et Virginie* (1788). In: Sophie Discovers Amerika. German-Speaking Women Write the New World. Hg. von Rob McFarland und Michelle Stott James. Rochester, New York 2014, S. 16 – 29.

53 Vgl. Graczyk, S. 260.

54 Jacques-Bernardin-Henri de Saint-Pierre: Paul et Virginie. Paris 1789, S. 36 – 38. Dt. Übersetzung: „Nach einiger Zeit hatten sie, ohne es zu merken, den gebahnten Pfad, auf dem sie bis jetzt fortgeschritten waren, verloren und befanden sich plötzlich in einem Gewirr von Bäumen, Schlinggewächsen und Felsen, aus denen sich kein Ausweg darbot. Paul ließ Virginien sich niedersetzen und fing an, ganz außer sich, hin- und herzulaufen, um einen Pfad aus diesem Dickicht zu finden; aber er mühte sich vergeblich ab. Er erstieg den Gipfel eines hohen Baumes, um wenigstens das Gebirge der drei Brüste zu entdecken; allein er gewahrte rings um sich herum nichts als Baumgipfel, von denen einige noch durch die letzten Strahlen der untergehenden Sonne beschienen waren. Indessen bedeckten bereits die Schatten der Berge die Wälder in den Tälern; der Wind legte sich, wie er beim Untergange der Sonne zu tun pflegt; tiefe Stille herrschte in

Humboldt bezieht sich vor allem bei der Wahl der Motive auf den Prätext Bernardin de Saint-Pierres: In beiden Texten ist der Schauplatz ein dichter Tropenwald, dessen Unzugänglichkeit durch die nächtliche Stunde noch verschärft wird, sodass die menschliche Wahrnehmung vom primär visuellen ins akustische Register wechseln muss. In beiden Texten sind es überdies die Stimmen von Tieren, darunter jeweils das Bellen eines Hundes, die die Geräuschkulisse bestimmen. Humboldt orientiert sich auch an Bernardin de Saint-Pierre, wenn eine wortgetreue Übertragung von „un profond silence" in „tiefe Ruhe" stattfindet und die Beschreibung der jeweiligen Hörkulisse zunächst einmal mit der Erwähnung der empfundenen Absenz von Geräuschen einsetzt.

Humboldts *Nächtliches Tierleben* unterscheidet sich aber in einem wesentlichen Punkt von *Paul et Virginie:* Um sich in die Tradition Rousseau'scher Zivilisationskritik einzuschreiben, stilisiert Bernardin de Saint-Pierre die Insel zur exotischen Idylle fernab europäischer Korrumpiertheit. Entsprechend darf die Geräuschkulisse des Urwalds der Insel keine ernsthaft bedrohlichen Züge annehmen. Anders als bei Humboldt bilden die Tierstimmen, in diesem Fall die Schreie der Hirsche, deshalb auch nicht die akustische Kontrastfolie zur „tiefe[n] Ruhe", sondern sind, als Zeichen der paradiesähnlichen Natur, in die nächtliche Stille integriert. Die einzig kurzfristige akustische Irritation in der Urwaldszene von Bernardin de Saint-Pierres Roman geht vom unheimlichen Echo aus, das der Autor effektvoll auf mimetische Weise mit „Virginie… Virginie" wiedergibt. Rasch wird die Bedrohlichkeit der Klangkulisse jedoch eingedämmt, denn auf das Gebet von Paul und Virginie folgt die Stimme des Hundes, die – im Gegensatz zum Hundebellen in Humboldts Essay – Indiz der bevorstehenden Rettung ist.

Es mag ebenfalls der Idyllentradition geschuldet sein, dass Bernardin de Saint-Pierre darauf verzichtet, die Stimmen von Tieren zur Darstellung zu bringen, die

diesen Einöden und man vernahm keinen anderen Laut, als das Schreien der Hirsche, die in diesen abgelegenen Örtern ihr Nachtlager suchten. In der Hoffnung, daß irgend ein Jäger es hören könnte, schrie nun Paul aus voller Brust: ‚Zu Hilfe! Kommt Virginien zu Hilfe! Virginien!' Aber nur der Widerhall des Waldes antwortete mit seiner Stimme und wiederholte in mehreren Absätzen: ‚Virginie! … Virginie!'

[…] Dennoch sagte sie [i. e. Virginie] zu Paul: ‚Laß uns Gott bitten, mein Bruder, und er wird sich unserer erbarmen.' Kaum hatten sie ihr Gebet begonnen, als sie einen Hund bellen hörten. ‚Das ist der Hund eines Jägers', sagte Paul, ‚der Abends auf dem Anstande Hirsche schießen will.' Kurz nachher hörte man das Hundegebell stärker. ‚Es kommt mir vor', sprach Virginie, ‚als ob es Fidèle, unser Haushund, sei. Ja, ja, ich erkenne seine Stimme, sollten wir der Ankunft so nahe sein, und am Fuß unseres Berges?' Wirklich, einen Augenblick später war Fidèle zu ihren Füßen, bellend, heulend, winselnd und sie mit Liebkosungen überhäufend." (Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre: Paul und Virginie. Aus dem Französischen übersetzt von Karl Eitner. München 2020, S. 44–46).

europäischen Lesenden gänzlich unbekannt sind. Dadurch erhält die als Sehnsuchtsort entworfene Insel nicht nur Züge des Vertrauten; de Saint-Pierre garantiert zugleich, dass sich die Lesenden die Klangkulisse besser vor ihrem inneren Ohr vorstellen können.

4.2.4 François-René de Chateaubriand

Ein besonders ausgeprägtes Interesse an akustischen Naturphänomenen findet sich in François-René de Chateaubriands Roman *Atala ou Les amours de deux sauvages dans le désert.* Der Roman wurde erstmals 1801 veröffentlicht (die endgültige Fassung erschien 1805) und kommt dem minutiösen Beschreibungsgestus Humboldts im Vergleich mit Forster und de Saint-Pierre am Nächsten. Bevor die Handlung einsetzt, in der sich Chateaubriand am Beispiel einer tragischen Geschichte der Figur Atala in verklärender Weise mit der christlichen Missionierung der autochthonen amerikanischen Bevölkerung durch europäische Kolonisatoren befasst, nimmt er in einem Prolog eine ausführliche Deskription der scheinbar unberührten Landschaft Nordamerikas vor. Chateaubriand kannte die Landschaft aus eigener Anschauung, schöpfte zugleich aber aus der Reiseliteratur, aus Missionarsberichten, aus der exotistischen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts und aus botanischen, zoologischen, geografischen und historischen Abhandlungen über Amerika.[55] Als Literat geht er gleichwohl frei mit dem Material um.

Im Prolog zu *Atala* führt der Erzähler über die akustischen Reize der nordamerikanischen Wildnis aus:

> Si tout est silence et repos dans les savanes de l'autre côté du fleuve, tout ici, au contraire, est mouvement et murmure: des coups de bec contre le tronc des chênes, des froissement d'animaux qui marchent, broutent ou broient entre leurs dents les noyaux des fruits, des bruissements d'ondes, de faibles gémissements, de sourds meuglements, de doux roucoulements, remplissent ces déserts d'une tendre et sauvage harmonie. Mais quand une brise vient à animer ces solitudes, à balancer ces corps flottants, à confondre ces masses de blanc, d'azur, de vert, de rose, à mêler toutes les couleurs, à réunir tous les murmures; alors il sort de tels

---

55 Vgl. Ingrid Peter und Brunhilde Wehinger: Chateaubriand, François René Vicomte de. *Atala ou Les amours de deux sauvages dans le désert.* In: Kindlers Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart und Weimar 2009, zit. n. Kindlers Literatur Lexikon Online (Aktualisierungsdatenbank: www.kll-online.de, letzter Zugriff: 23.11.2018). Vgl. zur exotisierenden Landschaftsdarstellung in *Atala* auch: Dennis J. Spininger: The Paradise Setting of Chateaubriand's *Atala.* In: PMLA. Publications of the Modern Language Association of America 89 (1974), H. 3, S. 530 – 536; Renata Wasserman: Chateaubriand's *Atala* and the Discourse of the Exotic. In: Dispositio/n. American Journal of Cultural Histories and Theories 14 (1989), H. 36 – 38, S. 39 – 67.

> bruits du fond des forêts, il se passe de telles choses aux yeux, que j'essaierais en vain de les décrire à ceux qui n'ont point parcouru ces champs primitifs de la nature.[56]

Humboldt und Chateaubriands Beschreibungen ähneln sich zunächst einmal darin, dass sie mit den Mitteln der Kontrastierung arbeiten. Der anfänglich erwähnten tiefen Ruhe setzen die Autoren sodann eine intensive Geräuschkulisse entgegen, die durch den Zusammenklang verschiedener Tierlaute im Wald entsteht und zugleich von geophonen Lautquellen durchsetzt ist. Deutliche Parallelen bestehen ferner im Bemühen um eine möglichst präzise Darstellung der vernommenen Laute, denn Chateaubriand verwendet wie Humboldt eine Vielzahl adjektivischer und substantivischer auditiver Ausdrücke und Lautbezeichnungen mit teilweise onomatopoetischem Charakter („murmures", „bruissements", „sourds meuglements", „bruits"). Beide Autoren nutzen daneben Begriffe, die aus dem semantischen Feld der Musik entlehnt sind. Bei Chateaubriand vereinigen sich die beschriebenen Laute aber zu einem harmonischen Ganzen, wodurch er an Konzepte der Naturmusik anschließt, wie sie im siebzehnten Jahrhundert prominent waren und in der Romantik auf erneutes Interesse stießen.[57] Mit dem Konzept der Naturmusik wird im siebzehnten Jahrhundert auf die Vorstellung eines den Menschen im Paradies umgebenden Wohlklangs verwiesen.[58] Durch den Einfluss des Teufels verwandelt sich dieser Wohlklang und erscheint den Menschen „wie Wehgeschrei der Lüfte".[59] Trägt die Lautkulisse bei Chateaubriand also eher Züge des Paradiesischen, stuft Humboldt das Tiergeschrei im Urwald wie oben bereits erwähnt als nach-paradiesisch ein. Der Prolog von *Atala* unterscheidet sich vom *Nächtlichen Tierleben*

---

56 François-Auguste de Chateaubriand: Atala ou Les amours de deux sauvages dans le désert. Suivie de René. London 1809, S. 6 f. Dt. Übersetzung: „Wenn in diesen Sawanen auf der andern Seite des Flusses Schweigen und Ruhe herrscht, so ist hier, im Gegentheil, alles Bewegung und Geräusch; das Klopfen des Schnabels an dem Rumpfe der Eichen, die Tritte der Thiere, die, indem sie den Wald durchstreifen, Fruchtkerne zwischen ihren Zähnen zermalmen, das Rauschen der Wellen, Töne, die wie ferne Seufzer klingen, dumpfes Brüllen, sanftes Girren erfüllen diese Einöden mit einer zarten und wilden Harmonie. Wenn aber ein frischer Wind diese Wüsten belebt und diese schwankenden Körper in Bewegung setzt; wenn er diese Massen von Weiß, Azurblau, Grün und Rosenfarb unter einander mengt, alle Farben verschmelzt, alle Töne vereint: dann erhebt sich aus der Tiefe der Wälder ein solches Getöse, und das Auge erblickt solche Dinge, die ich denen, welche diese Urgefilde der Natur noch nie bereisten, zu schildern umsonst versuchen würde." (François-René de Chateaubriand: Atala oder die Liebe zweier Wilden in der Wüste. Übersetzt von Franz Xaver Schnezler. Freiburg i.Br. 1827, S. 5 f.).

57 Vgl. Robert Mühlherr: Lebendige Allegorie. Studien zu Eichendorffs Leben und Werk. Sigmaringen 1990, S. 121.

58 Vgl. hierzu beispielsweise Calderóns Drama *El veneno y la triaca* (posthum 1717 publiziert, dt. *Gift und Gegengift*).

59 Mühlherr, S. 121.

auch darin, dass er dem Register des Visuellen einen anderen Stellenwert in der Naturbeschreibung einräumt. Chateaubriand entwirft die Lautkulisse der amerikanischen Wildnis stärker als synästhetisches Spektakel, in dessen Rahmen Akustik und Optik miteinander in ein harmonisches Gleichgewicht treten und die Landschaft gleichsam als audiovisuelle Symphonie erscheinen lassen. Bei Humboldt indessen treten Seh- und Hörsinn in Konkurrenz, wobei die Einschränkung des Visuellen zur unheimlichen Atmosphäre der nächtlichen Klangkulisse beiträgt. Diese unheimliche Dimension, die das *Nächtliche Tierleben* auszeichnet, lässt Humboldts Kapitel in die Nähe der europäischen Schauerliteratur rücken.

4.3 *Das nächtliche Tierleben im Urwald* im Kontext der Schauerliteratur

Insgesamt partizipiert Humboldt mit seinem Essay an einer sich in der Literatur ab etwa dem letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts abzeichnenden Hinwendung zum Akustischen. Zweifelsohne manifestiert sich diese Hinwendung zum Akustischen insbesondere in der vielbeforschten Affinität romantischer Dichter zum Musikalischen. Neuere Forschungsansätze[60] zeigen jedoch, dass die Aufwertung des Hörsinns in der Literatur weit über den Bereich des Musikalischen hinausreicht und vor allem auch die Rückbesinnung auf die akustische Qualität literarischer Texte meint. Häufig ist dies mit einem aufklärungskritischen Gestus verbunden, der das rationalistische Primat des Sehens und daran gekoppelte Vorstellungen von Erkenntnis zur Disposition stellt. So nimmt seit dem Sturm und Drang die Zahl jener Texte zu, die unter dem Oberbegriff der Schauerliteratur die Nachtseite der Aufklärung im literalen Sinn zur Darstellung bringen.[61] Die Schauerliteratur entfernt das Licht[62] der Aufklärung, sie lässt ihre Figuren durch dunkle Wälder und neblige Landschaften irren, sperrt sie im fensterlosen Kerker ein oder

60 Vgl. z. B. Herrmann, Dichtung für die Ohren; Nicola Gess: Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute. Hören und Erinnerung in Hoffmanns *Johannes Kreislers Lehrbrief.* In: Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne. Hg. von Netzwerk Hör-Wissen im Wandel. Berlin 2017, S. 253–287; Steiner; Lily Tonger-Erk: Horch! Horch! Der Kerker als Hör-Raum in Dramen des 18. Jahrhunderts. In: Lauschen und Überhören. Literarische und mediale Aspekte auditiver Offenheit. Hg. von Stefan Börnchen und Claudia Liebrand. München 2020, S. 11–36.

61 Zur deutschen Schauerliteratur vgl. insbesondere die rezenteren Forschungsbeiträge im folgenden Band: Andrew Cusack und Barry Murnane (Hg.): Popular Revenants. The German Gothic and Its International Reception, 1800–2000. Rochester, New York 2012.

62 Vgl. hierzu: Roland Borgards: „Das Licht ward entfernt". Zur Literatur der schwarzen Romantik. In: Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst. Städel-Museum Frankfurt am Main, 26. September 2012 bis 20. Januar 2013. Hg. von Felix Kramer. Berlin 2012, S. 270–276.

widmet sich mit Vorliebe nächtlichen Szenen in düsteren Gemäuern und auf Friedhöfen.[63] Resultat dieser schauerliterarischen Lichtscheu ist die Entthronung des Visuellen, während sich akustische Phänomene in den Vordergrund drängen – und es ist vorzugsweise das Akustische, das der Schauerliteratur laut Nicola Gess als Stilmittel dient, um Unheimliches in Szene zu setzen.[64] Zum Vorteil gereicht der Schauerliteratur dabei auch der Umstand, dass das Hören als derjenige Sinn gilt, der die größtmögliche Nähe zum wahrgenommen Ereignis aufweist, weil sich „das Gehörte […] akustisch nicht als perspektivisch limitierte Erscheinung gibt, wie der Augenschein, sondern als umwölbende Sphäre".[65]

Es wird dem Zufall geschuldet sein, dass Humboldts *Ansichten der Natur* sowohl im Hinblick auf Titel als auch Erscheinungsjahr eine überraschende Nähe zu Gotthilf Heinrich von Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808) aufweist, jener Abhandlung also, die im Rahmen der schwarzen Romantik einen zentralen Referenztext für E.T.A. Hoffmanns Schauerliteratur bildet. Ohne im Folgenden zu stark auf diese Ähnlichkeit zu setzen, ist es dennoch ertragreich, den zahlreichen Strukturanalogien zwischen Humboldts *Nächtlichem Tierleben* und der Gattung Schauerliteratur nachzugehen.[66] Dadurch lässt sich Humboldts Schreiben einerseits noch stärker als bisher in einem dezidiert literaturgeschichtlichen Zusammenhang verorten, zum anderen wird über den Bezug zur Schauerliteratur deutlich, mit welchen Mitteln der Essay zur Konturierung der Klangkulisse des venezolanischen Urwaldes als dem Anderen des europäischen Rationalismus beiträgt. Zu berücksichtigen ist hierbei freilich auch der Umstand, dass die Lautkulisse nur von den Europäern als schauerliches Hörereignis wahrgenommen wird – die indigene Bevölkerung indessen zeigt keine Anzeichen der Angst, wie die lächelnde

63 Vgl. hierzu auch: Lars Koch: Angst in der Literatur. In: Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. von Lars Koch. Stuttgart und Weimar 2013, S. 236–251, hier S. 238.

64 Vgl. Gess, Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute, S. 261.

65 Steiner, S. 177.

66 In Humboldts *Ansichten* gibt es auch andere Passagen, die Elemente des Schauerliterarischen enthalten, so im Kapitel „Über die Wasserfälle des Orinoco bei Atures und Maipures", wo sich z. B. kürzere Beschreibungen eines nächtlichen Tiergeschreis finden, vom „schwindenden Schatten" eines „einsam[en] […] Geier[s]" geschrieben wird, der in einem „tief gefurchten Tal" „an der nackten Felswand" „[entlang]schleicht" (S. 141), oder Humboldt vom gruselig anmutenden Untergang eines europäischen Schiffes erzählt, auf dem sich „zum größten Ärgernis unserer indianischen Führer" ein offensichtlich geraubtes Skelett aus der „Gruft eines untergegangenen Völkerstammes" (S. 142) befand (Humboldt, Über die Wasserfälle des Orinoco bei Atures und Maipures). Dass sich eine ausführlichere Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Schauerliteratur und Humboldts Werk lohnt, zeigt nicht zuletzt Humboldts *Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents* (1861/1862), welche die Beschreibung eines unheimlichen Vogelgeschreis in der Höhle des Guacháro enthält. Vgl. zur Bedeutung des Akustischen in der *Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents:* Ette, Weltbewußtsein, S. 175–183.

Bemerkung andeutet. Es ist offenbar der Status der Alterität, der die Lautkulisse zu einem furchteinflößenden Phänomen werden lässt.

Als prominente Vergleichsfolie für Humboldts *Nächtliches Tierleben* dient in den folgenden Ausführungen eine Passage aus Ludwig Tiecks Märchen *Der blonde Eckbert* (1797/1812), in der ein für die Schauerliteratur zum Standard gehörendes Bedrohungsszenario entworfen wird. Die Protagonistin Bertha berichtet hier in einem Binnennarrativ aus Perspektive einer Ich-Erzählerin von ihrer Kindheit und ihrer Flucht vor ihrem gewalttätigen Vater. Wie Bertha ausführt, muss sie während ihrer Flucht wiederholt im Wald übernachten:

> Ich hatte des Nachts immer im Walde geschlafen, denn es war gerade zur schönsten Jahreszeit, oder in abgelegenen Schäferhütten; hier traf ich aber gar keine menschliche Wohnung und konnte auch nicht vermuthen in dieser Wildnis auf eine zu stoßen […]. Ich war ganz trostlos und weinte und schrie, und in den Felsenthälern hallte meine Stimme auf eine schreckliche Art zurück. Nun brach die Nacht herein, und ich suchte mir eine Moosstelle aus, um dort zu ruhn. Ich konnte nicht schlafen; in der Nacht hörte ich die seltsamsten Töne, bald hielt ich es für wilde Thiere, bald für den Wind, der durch die Felsen klage, bald für fremde Vögel. Ich betete, und schlief nur spät gegen Morgen ein.[67]

Tieck reichert die Szene mit gängigen Elementen des Schauerlichen an: Bertha befindet sich in einer als „Wildnis“ klassifizierten Gegend. Um 1800 wird der Begriff zur Bezeichnung „unbewohnte[r], unwegsame[r]“[68] Landstriche verwendet und auch Tieck greift diese Bedeutung auf, wenn die Erzählerin darauf verweist, dass sie auf „gar keine menschliche Wohnung [traf]“ und sich damit fernab der Zivilisation bewegt. Die Zivilisationsferne der Gegend scheint auf Bertha selber überzugreifen, denn sie kann fortan nur weinen und schreien und gibt damit ausschließlich vorsprachliche Laute von sich, die ihr – ähnlich wie den Figuren in de Saint-Pierres *Paul et Virginie* – als „schreckliche[s]“ Echo entgegenschallen. Nicht nur seiner onomatopoetischen Beschaffenheit wegen, sondern zugleich auch aufgrund seiner Semantik erweist sich insbesondere der „Schrei“ beziehungsweise die Derivate wie „Geschrei“ oder „schreien“ als attraktive Begrifflichkeit für die Schauerliteratur.[69] In seiner Eigenschaft als vorsprachlichem Laut verfügt der Schrei nämlich über eine

---

67 Ludwig Tieck: Der blonde Eckbert. In: ders.: Phantasus. Eine Sammlung von Mährchen, Schauspielen und Novellen. Bd. 1. Berlin 1812, S. 165–193, hier S. 170 f.

68 Wildnis. In: DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bände in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971 (http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GW21254#XGW21254, letzter Zugriff: 27.01.2019).

69 Vgl. hierzu insbesondere die häufige Verwendung der Begrifflichkeiten in E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* (1815/1816). Vgl. zum Schrei auch: Joseph Vogl: Über den Schrei. Fakultätsvorträge der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Heft 009. Wien 2013.

große Nähe zu Konzepten des Irrationalen: Er ist zum einen Bestandteil einer heftigen Affektäußerung – im Grimm'schen Wörterbuch heißt es dazu: „einen einzelnen heftig, laut, schrill hervorgestoszenen laut bezeichnend; als zeichen heftigen schmerzes, des schreckens, der angst, der überraschung, plötzlicher freude, übermütiger lust, der wilden erregung […].“[70] Zum anderen wird der Schrei dem Bereich der animalischen Lautäußerung zugerechnet, wie ebenfalls der Eintrag im Grimm'schen Wörterbuch zeigt: „von thieren, besonders im waidmännischen sinne charakteristische lautgebung bestimmter thiere bezeichnend“.[71]

Mit der einbrechenden Nacht kommen in der Passage des *Blonden Eckberts* weitere unheimliche, diesmal jedoch nicht von Bertha ausgehende Geräusche hinzu. Ob die Protagonistin keinen Schlaf findet, weil die Lautkulisse des Waldes sie daran hindert, oder ob sie sich umgekehrt besonders auf diese Lautkulisse konzentriert, weil sie mit ihrer Schlaflosigkeit zu kämpfen hat, bleibt erzählerisch offen. Entscheidend ist, dass Bertha die akustischen Phänomene ihrer Umwelt als Akusmatik[72] wahrnimmt, als Laute also, deren Quellen visuell nicht identifizierbar sind und die aufgrund dieser angsterzeugenden Unbestimmtheit äußerst häufig in der Schauerliteratur zum Einsatz kommen.[73]

Auf diese Strategie der Angsterzeugung hat bereits Edmund Burke in seiner für die Poetologie der Schauerliteratur einflussreichen Schrift *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) hingewiesen, wie Nicola Gess ausführt.[74] „Obscurity“, übersetzbar mit Dunkelheit, Unklarheit, Unverständlichkeit oder Verworrenheit, sei die Bedingung dafür, um etwas als „very terrible“[75] erscheinen zu lassen, denn das Schreckliche zeichne sich gerade dadurch aus, dass es nicht fassbar ist.[76] Indem sich das Schreckliche der Fassbarkeit entzieht, zwingt es die Rezipierenden – seien es die Figuren auf diegetischer Ebene, seien es die Leserinnen und Leser des literarischen Textes, die Burke in seinen Ausführungen vorzugsweise im Blick hat – dazu, sich in ihrer Einbildungskraft unendlich mit ihm, d. h. dem Schrecklichen, zu beschäftigen („approach towards infinity“[77]),

---

70 Schrei. In: DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bände in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971 (http://www.woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&lemid=GS17341, letzter Zugriff: 27.01.2019).

71 Ebd.

72 Vgl. Gess, Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute, S. 261.

73 Vgl. Gess, Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute, S. 261.

74 Gess, Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute, S. 277.

75 Vgl. Edmund Burke: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. With an introductory Discourse concerning Taste, and several other Additions. London 1761, S. 99.

76 Vgl. Gess, Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute, S. 278.

77 Burke, A Philosophical Enquiry, S. 107.

was dazu führt, dass das Schreckliche noch schrecklicher wird, als es im Grunde ist.[78] Ein zentrales Einfallstor für das Schreckliche ist das Aussetzen des Gesichtssinns, denn sobald etwas gesehen werden kann, verliert es an angstbesetzter Unbestimmtheit.[79] So ist es konsequenterweise die Nacht, die zu einem privilegierten Schauplatz des Schrecklichen wird, wobei Burke der Sinnesordnung der Schauerliteratur vorausgreift, wenn er das Gehör zum Primat der Wahrnehmung bei Dunkelheit erhebt und von spezifischen lautlichen Reizen spricht, die als verwirrende, unbestimmte Geräusche die Szenerie dominieren:[80]

> I have already observed, that night increases our terror more perhaps than any thing else; it is our nature, that, when we do not know what may happen to us, to fear the worst that can happen to us; and hence it is, that uncertainty is so terrible […]. Now some low, confused, uncertain sounds, leave us in the same fearful anxiety concerning their causes, that no light, or an uncertain light does […].[81]

Gess macht ebenfalls darauf aufmerksam, dass Burke das Medium der Literatur als besonders geeignete Kunstform entwirft, um angstbesetzte Unbestimmtheit zur Darstellung zu bringen.[82] Dies hinge vorzugsweise mit den eigenen obskuren Eigenschaften der Literatur zusammen, die anders als die zur „clarity" und dem visuellen Register verpflichtete Malerei

> Nacht um den Rezipienten werden lässt, insofern sie ihm die Dinge nicht klar vor Augen stellt, sondern stattdessen über deren Unbestimmtheit und die dadurch angeregte „power on the fancy" einmal mehr seine Affekte, insbesondere seine Ängste anspricht. Diese Überlegenheit der Literatur kommt insbesondere dort zum Tragen, wo es um die Beschreibung von Gegenständen geht, die an sich unbestimmt sind […] und sich der Malerei daher vollständig entziehen.[83]

---

78 Vgl. Gess, Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute, S. 278.
79 Vgl. Gess, Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute, S. 278.
80 Vgl. Gess, Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute, S. 278.
81 Burke, A Philosophical Enquiry, S. 153 f.
82 Vgl. Gess, Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute, S. 278.
83 Gess, Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute, S. 279. Allerdings ist Burkes These mit Blick auf die bildende Kunst der schwarzen Romantik zu widersprechen, denn wie zum Beispiel die Ausstellung *Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst* im Frankfurter Städel-Museum gezeigt hat, kann die bildende Kunst schauerliche Erscheinungen und Schreckliches auch im visuellen Register äußerst effektvoll in Szene setzen. Vgl. hierzu: Felix Kramer (Hg.): Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst. Städel-Museum Frankfurt am Main, 26. September 2012 bis 20. Januar 2013. Berlin 2012. Hier bestünde noch Forschungsbedarf, um einen Medienvergleich zwischen Schauermotiven in Literatur und bildender Kunst vorzunehmen.

Ein beliebtes Mittel, um laut Gess das Moment angstbesetzter Unbestimmtheit in der Literatur zu potenzieren, ist es, das Unbestimmte zugleich mit Merkmalen der Fremdheit zu versehen.[84] Tieck nun bedient sich im *Blonden Eckbert* dieser Strategie, denn der Verlust gesicherter Referenzen veranlasst Bertha nicht nur zur ständig wechselnden Deutung der Schallquellen, sondern lässt sie sie auch als ungewohnt wahrnehmen, wie die Adjektive „seltsam[]", „wild[]" und „fremd[]" indizieren. Das einzige Mittel, sich in dieser furchteinflößenden Umwelt jenseits einer gesicherten Zeichenordnung Beruhigung zu verschaffen, sieht Bertha – und darin gleicht sie erneut de Saint-Pierres Figuren Paul und Virginie – im Gebet.

In genrebezogener Hinsicht sind Tiecks Märchen und Humboldts naturkundlich orientierter Essay zweifellos zwei einander ausschließende Textsorten: Mit der Gattung Märchen halten Phantastisches und Übernatürliches Einzug in den *Blonden Eckbert*, Humboldts Essay hingegen orientiert sich am empirisch Wissenschaftlichen. Dass Humboldts *Nächtliches Tierleben* dennoch Elemente der Schauerliteratur enthält, macht der Vergleich der beiden Texte deutlich und es dürfte für Humboldts Publikum gerade auch die Mischung von Schauerliterarischem und Reisedokumentation sein, die den Essay zu einem attraktiven Text werden lässt.

Humboldt bedient sich in ganz ähnlicher Weise wie Tieck eines für die Schauerliteratur üblichen Repertoires an Motiven, um die Nachtseite seiner eigenen Forschungstätigkeit zur Darstellung zu bringen: Hier wie dort geht es um die Auseinandersetzung mit als bedrohlich empfunden Höreindrücken in der Wildnis, hier wie dort führt eine schlaflose Nacht zu einem erhöhten Grad an Aufmerksamkeit für bio- und geophone Klänge, hier wie dort sind die die Lesenden jeweils zur Empathie einladenden personalen Erzählinstanzen mit dem Phänomen der Akusmatik konfrontiert und allein die Anrufung einer göttlichen Macht trägt das Versprechen in sich, zur Ruhe kommen zu können. Überdies bedient sich Humboldt eines Kunstgriffes, um dem Phantastischen zumindest implizit Raum zu verschaffen. Durch die Nennung der Uhrzeit („[n]ach 11 Uhr") wird mitnichten nur wissenschaftliche Genauigkeit suggeriert, sondern zugleich ein Assoziationsraum eröffnet, der an die zeitliche Nähe zur mitternächtlichen Geisterstunde denken lässt. Anstelle der Geister machen sich aber die Stimmen der wilden Tiere bemerkbar. Dabei fällt die Beschreibung der Hörerlebnisse in Humboldts Essay noch drastischer aus als bei Tieck. Dies hängt zum einen damit zusammen, dass es sich im *Nächtlichen Tierleben* um eine gesteigerte Form der Wildnis handelt. Sie ist der europäischen Zivilisation nicht nur noch ferner und noch fremder als diejenige des

84 Vgl. Gess, Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute, S. 282.

Tieck'schen Märchens,[85] vielmehr verweist Humboldts Erzähler auch ausdrücklich auf die Undurchdringlichkeit des Waldes, was dessen Kontrolle durch den Sehsinn zusätzlich einschränkt. Zum anderen zeichnet sich Humboldts Text in Bezug auf die Darstellung der Lautkulisse durch eine größere Liebe zum schauerlichen Detail aus. So verwendet der Autor den Begriff des „Geschrei[s]" in rascher Abfolge gleich viermal und nähert sich damit stilistisch mehreren Szenen in E.T.A. Hoffmanns Schauerroman *Die Elixiere des Teufels* an.[86] Außerdem wartet das *Nächtliche Tierleben* mit einem besonders breitgefächerten Arsenal negativ konnotierter und angstbesetzter Begriffe für Höreindrücke auf und auch hier werden mehrere von ihnen wiederholt: Neben Geschrei finden sich die Substantive „Lärm" (zweimalige Wiederholung) und „Geheul" (zweimalige Wiederholung mit dem Derivat „heulend")[87] sowie die Partizipien „jammernd[]" und „winselnd[]".

Dass Humboldt die Tierstimmen in ihrer Gesamtwirkung als Lärm einstuft, ist deshalb bemerkenswert, weil Lärm in hohem Maße pejorativ besetzt ist. Wie Sigrid Nieberle und Sylvia Mieszkowski ausführen, wird Lärm zumeist in ein dichotomes Raster eingeordnet und als unstrukturierter Laut vermeintlich strukturierten

---

85 Vgl. über koloniale beziehungsweise exotische Settings in der britischen Schauerliteratur: Lizabeth Paravisini-Gebert: Colonial und Postcolonial Gothic. In: The Cambridge Companion to Gothic Fiction. Hg. von Jerrold E. Hogle. Cambridge 2002, S. 229–258.

86 Vgl. hierzu folgende Textausschnitte aus den *Elixieren des Teufels:* „Ich hörte einen durchdringenden *Schrei* und Türen zuschlagen […]. Da gellte ein durchdringender *Schrei* durch die Gänge." (S. 92, 94); „‚Will die Zeterhexe gleich aus dem Weg!', *schrie* der Richter, aber die Alte kreischte […]. Der Richter hatte das Pferd bei dem Zügel ergriffen und wollte es, ohne auf das wahnwitzige *Geschrei* der Alten zu achten, durch das Tor ziehen, vergeblich war indessen alle Anstrengung, und die Alte *schrie* gräßlich dazwischen: ‚Blutbruder, Blutbruder, gib mir Groschen, gib mir Groschen!' Da griff ich in die Tasche und warf ihr Geld in den Schoß, und jubelnd und jauchzend sprang die Alte in die Lüfte und *schrie:* ‚seht die schönen Groschen, die mir der Blutbruder gegeben, seht die schönen Groschen!' [meine Kursivierungen, F.B.]" (S. 102) (E.T.A. Hoffmann: Die Elixiere des Teufels. In: ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 2/2: Die Elixiere des Teufels. Werke 1814–1816, hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt a. M. 1988, S. 9–352).

87 Den Begriff des Heulens beziehungsweise seine Derivate verwendet E.T.A. Hoffmann in *Die Elixiere des Teufels* ebenfalls mehrfach in kurzer Abfolge hintereinander in einer gruseligen Szene: „Künftigen Herbst sind es schon zwei Jahre her, als meine Bursche im Walde oft ein entsetzliches *Heulen* vernahmen, das, so wenig Menschliches es auch hatte, doch wie Franz, mein jüngst angenommener Lehrling meinte, von einem Menschen herrühren mochte. Franz war dazu bestimmt, von dem *heulenden* Ungetüm geneckt zu werden, denn, wenn er auf den Anstand ging, so verscheuchte das *Heulen*, welches sich dicht bei ihm hören ließ, die Tiere und er sah zuletzt, wenn er auf ein Tier anlegen wollte, ein borstiges unkenntliches Wesen aus dem Gebüsch springen, das seinen Schuß vereitelte. Franz hatte den Kopf voll von all den spukhaften Jägerlegenden, die ihm sein Vater, ein alter Jäger, erzählt, und er war geneigt, das Wesen für den Satan selbst zu halten […]. [meine Kursivierungen, F.B.]" (Hoffmann, Die Elixiere des Teufels, S. 132 f.).

Lauten (Sprache/Musik) entgegengesetzt.[88] Lärm stellt damit den Gegenpol zu „kultureller Sinnstiftung und Funktionalität“[89] dar. Peter Bailey hält über den englischen Begriff für Lärm (*noise*) fest:

> [T]o echo Mary Douglas, on dirt as “matter out of place,” we might call noise “sound out of place.” In any hierarchy of sounds it comes bottom, the vertical opposite of the most articulate and intelligible of sounds, those of speech and language and their aesthetic translation into music. In the official record such expressions “make sense,” whereas noise is nonsense.[90]

Dieser negativen Konnotation unterliegt auch die Begriffsverwendung bei Humboldt. Die als Lärm empfundenen Tierstimmen erschallen in derart chaotischer Simultaneität, dass sie sich jeglichem ordnenden Zugriff durch den Forscher Humboldt entziehen. Unfähig, seine ansonsten auf der Reise verwendeten wissenschaftlichen Methoden etwa der Differenzierung, Typologisierung, Vermessung oder Benennung auf diese gänzlich ungebändigte Geräuschkulisse anzuwenden, sieht sich der Forscher in den Stand des Unwissenden versetzt und muss auf die Kenntnis der Einheimischen zurückgreifen, um sich zumindest eine ungefähre Vorstellung von den einzelnen Lautquellen verschaffen zu können.[91] Die Rätselhaftigkeit und Unbestimmtheit der Geräuschkulisse verschärft sich zusätzlich durch den Umstand, dass nicht letztgültig zu klären ist, was den nächtlichen Tierlärm verursacht. Während die Einheimischen den Lärm in mutmaßlich ironischem Gestus, wie Oliver Lubrich anmerkt,[92] auf den Mondschein zurückführen, zweifelt Humboldt an dieser Interpretation und fügt eine eigene These über die Zunahme an Tierstimmen bei Gewitter hinzu, allerdings wird auch diese These nicht als gesichertes Faktum präsentiert.

88 Vgl. Sylvia Mieszkowski und Sigrid Nieberle: Einleitung. „No Purposes. Sounds“. Periodische Klänge und nicht-periodische Geräusche aus kulturwissenschaftlicher Perspektive. In: Unlaute. Noise/Geräusch und Kultur, Medien und Wissenschaften seit 1900. Hg. von Sylvia Mieszkowski und Sigrid Nieberle. Bielefeld 2017, S. 11–33, hier S. 19; vgl. über das unartikulierte Lärmen der Tiere im venezolanischen Urwald auch: Alexander Košenina: Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen. Berlin 2008, S. 34.

89 Mieszkowski und Nieberle, S. 13.

90 Peter Bailey: Breaking the Sound Barrier. In: Hearing History. A Reader. Hg. von Mark M. Smith. Athen und London 2004, S. 23–35, hier S. 23f.

91 Vgl. Lubrich, Alexander von Humboldt. *Ansichten der Natur, mit wissenschaftlichen Erläuterungen*; Oliver Lubrich: Stufen, Keime, Licht. Alexander von Humboldt als Ethnograph und Anthropologe. In: Alexander von Humboldt: Ueber die Urvölker von Amerika und die Denkmähler welche von ihnen übrig geblieben sind. Anthropologische und ethnografische Schriften, hg. von Oliver Lubrich. Hannover 2009, S. 167–190, hier S. 183.

92 Vgl. Lubrich, Stufen, Keime, Licht, S. 183.

Humboldt tappt also sowohl im wörtlichen als auch im metaphorischen Sinne im Dunkeln. Die Einschränkung des Sehsinns im ohnehin schon dicht bewachsenen Urwald wird durch die Nacht verschärft, sodass der Forscher die Lautquellen optisch nicht zu identifizieren vermag. Dabei ist es nicht allein die Akusmatik, die Humboldt vor ein unlösbares Mysterium stellt. Der gänzlich disharmonische Zusammenklang der Stimmen macht gleichzeitig eine Ausdifferenzierung der akustischen Reize schier unmöglich. Schließlich erweisen sich die zwischen Humboldt und den Einheimischen divergierenden Einschätzungen über den Grund des Lärms für den wissenschaftlichen Zugriff auf die nächtliche Lautkulisse als hinderlich.

Zwar gelingt es Humboldt nicht, in dieser Szene, in der sich ihm die lateinamerikanische Wildnis als radikale Fremdheit präsentiert, als Wissenschaftler zu reüssieren. Gleichwohl findet eine ästhetische Bändigung des Erlebnisses statt. Dies zeigen zum einen die Begriffe aus dem semantischen Feld des Musikalischen an, die dem Tierlärm letztlich doch einen Sinn abzugewinnen versuchen, indem er als Art instrumentales Ereignis strukturiert wird. Zum anderen rückt der Begriff der „Szene" das nächtliche Geschehen in die Nähe des Theatralen.[93] Diese Ästhetisierung lässt sich nicht nur als Plädoyer Humboldts für die enge Verbindung von Wissenschaft und Kunst verstehen, insofern er zeigt, dass sich in jenen Momenten, in denen ein wissenschaftlicher Zugriff auf die Welt an seine Grenzen stößt, das Wirkungsfeld der Kunst auftut; jenes Wirkungsfeld also, das auch Unerklärliches und Mehrdeutiges in sich zu integrieren vermag.

Die Ästhetisierung ist zudem Indiz dafür, dass Humboldt das anfängliche Genussversprechen, das er seinen Leserinnen und Lesern in den Vorreden zu den *Ansichten der Natur* in Aussicht stellt, schlussendlich auch im *Nächtlichen Tierleben* einzulösen versucht. Im Anschluss an Richard Alewyn lässt sich hier nämlich von der Erzeugung von Angstlust sprechen, einem affektiven Phänomen, das eng mit der Entwicklung der Schauerliteratur verknüpft ist. Laut Alewyn hat es „Angst im Leben immer gegeben, solange es Menschen gegeben hatte. In der Literatur dagegen tritt sie erst zu dem Zeitpunkt auf, in dem sie aus dem Leben zu verschwinden beginnt".[94] Beliebte Angstszenarien stellten insbesondere Naturerscheinungen dar, die man lange aufgrund ihrer Bedrohlichkeit zu meiden versuchte, die mit der Entstehung eines neuen, von Burke mit dem Begriff des Erhabenen in Zusammenhang gebrachten „Naturgefühls" jedoch auf ambivalente Weise zugleich mit

---

93 Vgl. Sabine Wilke: Performing Tropics. Alexander von Humboldt's *Ansichten der Natur* and the Colonial Roots of Nature Writing. In: Postcolonial Green: Environmental Politics and World Narratives. Hg. von Bonnie Roos und Alex Hunt. Charlottesville 2010, S. 197–212, hier S. 199.

94 Richard Alewyn: Die literarische Angst. In: Aspekte der Angst. Starnberger Gespräche 1964. Hg. von Hoimar von Ditfurth. Stuttgart 1965, S. 24–37, hier S. 36.

Lust besetzt wurden.[95] Beispiele für diese als ambivalent empfundenen Naturerscheinungen sind Alewyn zufolge unter anderem die Nacht, das Gewitter, das Gebirge, der Sternenhimmel oder das Meer.[96] Am Beispiel von Eichendorffs Gedicht *Zwielicht* zeigt Alewyn, dass bei der Beschreibung der Wald- und Nachtszenen „eine Konversion von Angst in Lust stattgefunden" habe, die sich nur dann als plausibel erweise, „solange das Potential kreatürlicher Angst zwar einerseits noch nicht abgestorben […], andererseits aber schon als Reiz" erlebbar sei.[97] Voraussetzung für den Genuss von angstbesetzten Erscheinungen ist allerdings die sichere Distanz, von der bereits Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* spricht.[98]

Diesen „Genuß ohne Risiko"[99] garantiert Humboldt in zweierlei Hinsicht. Zum einen können sich seine Leserinnen und Leser in Sicherheit wähnen, weil der Naturforscher ein nächtliches Tierleben in weiter Ferne beschreibt, dessen Bedrohlichkeit sein Publikum in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts mit großer Wahrscheinlichkeit nie am eigenen Leib erfahren wird. Zum anderen zwängt Humboldt das nächtliche Geschehen im venezolanischen Urwald in eine Art ästhetisches Korsett. Indem er den Lärm mittels eines poetischen Sprachgebrauchs eindämmt[100] und das wilde Toben zu einem musikalischen beziehungsweise theatralen Ereignis stilisiert, können es die Leserinnen und Leser als geradezu künstlerisches Spektakel rezipieren, dem der Hauch des exotischen Nervenkitzels anhaftet.

---

95 Vgl. Richard Alewyn: Die Lust an der Angst. In: ders.: Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt a. M. 1974, S. 307–330.

96 Vgl. Alewyn, Die Lust an der Angst, S. 313.

97 Alewyn, Die Lust an der Angst, S. 315.

98 Vgl. Alewyn, Die Lust an der Angst, S. 315.

99 Alewyn, Die Lust an der Angst, S. 316.

100 In der literaturwissenschaftlichen Akustikforschung wird Lärm als literarisch nicht repräsentierbar eingestuft, weil Lärm durch seine literarische Darstellung in eine geordnete Form gebracht und in Zeichen umgewandelt wird (vgl. Schweighäuser, S. 478). Mieszkowski und Nieberle fragen in ihrer Studie vor diesem Hintergrund gerade danach, wie Lärm in literarischen Texten dargestellt wird und verweisen darauf, dass die Dichotomie von Lärm versus Sprache nicht konsequent aufrechtzuerhalten sei (vgl. Mieszkowski und Nieberle, S. 19).

5 Exotik und Enttäuschung. Gottfried Kellers *Pankraz, der Schmoller*

Bis heute herrscht in der Schweiz die Meinung vor, dass das Land „mit dem [europäischen, F.B.] Kolonialismus nichts zu tun gehabt habe".[1] Diese Auffassung schlägt sich, so Patricia Purtschert, Barbara Lüthi und Francesca Falk, „im helvetischen Kontext nicht nur im Geschichtsunterricht nieder, sondern auch in der medialen Berichterstattung, in der Außenpolitik oder in alltäglichen Gesprächen. Selbst in der neueren Historiographie fehlt eine Reflexion der Schweizer Position in der kolonialen Konstellation fast gänzlich."[2]

Ein Blick in die Literatur Gottfried Kellers, dessen Texte einem, wie es Hugo Aust unter Rückbezug auf Georg Lukács ausführt, zumeist realistischen Schreibgestus folgend die „entscheidenden Prozesse seiner Zeit"[3] und damit letztlich auch den europäischen Kolonialismus widerspiegeln,[4] belehrt uns freilich eines Besseren: In vielfältiger Hinsicht machen Kellers Texte nämlich darauf aufmerksam, dass es präziser wäre, von einem Schweizer „Kolonialismus ohne Kolonien"[5] zu sprechen. Obgleich die Schweiz nicht als direkte Kolonialmacht in Erscheinung getreten ist,[6] konnte sie, wie Kellers Werk zeigt, dennoch gewinnbringend am europäischen Kolonialismus partizipieren, sei es in Form des Kolonialwarenhandels (um exemplarisch nur drei Titel zu nennen: *Züricher Novellen* [1876/1877],[7] *Martin Salander* [1886][8] sowie die Vorrede zum zweiten Teil der *Leute von Seldwyla* [1856–1874][9])

1 Patricia Purtschert, Barbara Lüthi und Francesca Falk: Eine Bestandsaufnahme der postkolonialen Schweiz. In: Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien. Hg. von Patricia Purtschert, Barbara Lüthi und Francesca Falk. Bielefeld 2012, S. 13–64, hier S. 14.

2 Purtschert, Lüthi und Falk, Eine Bestandsaufnahme, S. 14.

3 Hugo Aust: Gottfried Keller als Autor des Realismus. In: Gottfried Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Ursula Amrein. Darmstadt 2016, S. 391–404, hier S. 395.

4 Vgl. hierzu auch: Hans Richter: Gottfried Kellers frühe Novellen. Berlin 1966, S. 78.

5 Patricia Purtschert, Barbara Lüthi und Francesca Falk (Hg.): Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien. Bielefeld 2012.

6 Vgl. Purtschert, Lüthi und Falk, Postkoloniale Schweiz, Klappentext.

7 Vgl. Erika Swales: The Poetics of Scepticism. Gottfried Keller and *Die Leute von Seldwyla.* Oxford et al. 1994, S. 69.

8 Vgl. Mischa Suter: Rechtstrieb. Schulden und Vollstreckung im liberalen Kapitalismus 1800–1900. Konstanz 2016, S. 151.

9 In der Vorrede werden Baumwolle und Seide als Indizien eines zunehmend globalisierten Warenverkehrs erwähnt und damit wird implizit auf den Kolonialismus verwiesen: „Statt der ehemaligen dicken Brieftasche mit zerknitterten Schuldscheinen und Bagatellwechseln führen sie [i. e. die Seldwyler, F.B.] nun elegante kleine Notizbücher, in welchen die Aufträge in Aktien, Obligationen, Baumwolle oder Seide kurz notiert werden." (Gottfried Keller: Sämtliche Werke. Historisch-Kriti-

https://doi.org/10.1515/9783110755053-006

oder durch die „hochwichtige Rolle des Söldnerwesens für die Entwicklung der Schweiz",[10] einer militärischen Institution, der sich Keller bereits 1854 in seinem Gedicht *Schlafwandel* eingehend widmet.[11] Zentrale Bedeutung erlangt das Söldnerwesen auch in der dem Novellenzyklus *Die Leute von Seldwyla* zugehörigen Erzählung *Pankraz, der Schmoller.*

Während Akila Ahouli der Novelle eine „kolonialistische Sicht der Dinge"[12] attestiert, möchte ich indessen zeigen, dass genau das Gegenteil der Fall ist. Zu diesem Zweck untersuche ich in *Pankraz, der Schmoller* Kellers kritischen Umgang mit dem Exotismus, einem Diskurs, der zentraler Bestandteil kolonialistischer Phantasien vom Außereuropäisch-Fremden ist. Keller gelingt es nämlich, den Exotismus gleichsam als einen Illusionsapparat zu entlarven, innerhalb dessen der Blick auf die Wirklichkeit verstellt wird, d. h., in Kellers Verhandlung des Exotismus manifestiert sich jene Grundthematik, die für Kellers Œuvre insgesamt bestimmend ist: die Diskrepanz von Sein und Schein. Dabei speist sich Kellers Kritik am Exotismus im Wesentlichen aus zwei Quellen. Zum einen ist Goethes *Novelle* (1828) als entscheidender Prätext auszumachen, verweist Goethe am Beispiel der Figur des Honorio doch darauf, dass exotisierende Vorstellungen vom Fremden schlussendlich zur falschen Interpretation realer Vorgänge führen. Zum anderen rekurriert Keller auf Ludwig Feuerbachs religionskritischen Materialismus und seine Beschreibung des Christentums als einer Ideologie, welche den fiktionalen Charakter der Bibel verkenne und ihre „eingebildeten Wesen für *wirkliche* Wesen ausgiebt".[13] Gerhard Plumpe zufolge wird der „Modus der Feuerbachschen Religionskritik […] in Kellers Novelle zur Kritik der Imagination im allgemeinen Sinn ausgeweitet",[14]

sche Ausgabe. Bd. 5: Die Leute von Seldwyla. Zweiter Band, hg. von Walter Morgenthaler et al. Basel, Frankfurt a. M. und Zürich 2000, S. 8 f.).

10 Bernd Neumann: Nachwort. In: Gottfried Keller: Pankraz, der Schmoller. Anmerkungen und Nachwort von Bernd Neumann. Stuttgart 2010, S. 67–83, hier S. 71 f. Vgl. zur Bedeutung des Söldnerwesens für die Schweiz auch: Christian Koller: (Post-)Koloniale Söldner. Schweizer Fremdenlegionäre in den französischen Kolonien und ihre Erinnerungsschriften. In: Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien. Hg. von Patricia Purtschert, Barbara Lüthi und Francesca Falk. Bielefeld 2012, S. 289–314.

11 Gottfried Keller: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. 10: Gesammelte Gedichte. Zweiter Band, hg. von Walter Morgenthaler et al. Basel, Frankfurt a. M. und Zürich 2009, S. 72 f.

12 Akila Ahouli: Mündliches Erzählen, Psychotherapie und Kolonialismus in Gottfried Kellers Novelle *Pankraz, der Schmoller.* In: Weltengarten. Deutsch-afrikanisches Jahrbuch für interkulturelles Denken (2006), S. 179–185, hier S. 185.

13 Ludwig Feuerbach: Sämtliche Werke. Bd. VIII: Vorlesungen über das Wesen der Religion, hg. von W. Bolin und F. Jodl. Stuttgart-Bad Cannstatt 1960, S. 227.

14 Gerhard Plumpe: Die Praxis des Erzählens als Realität des Imaginären. Gottfried Kellers Novelle *Pankraz, der Schmoller.* In: Wege der Literaturwissenschaft. Hg. von Jutta Kolkenbrock-Netz. Bonn 1985, S. 163–173, hier S. 172.

denn Keller demonstriert, dass im Exotismus die Phantasie vor dem Wirklichen, die innere Vorstellung vor der empirischen Faktizität[15] priorisiert wird.

Definiert man den Exotismus im Anschluss an Friedrich Brie zudem als einen Diskurs, der tatsächlichen oder imaginierten Elementen einer fremden, zumeist außereuropäischen Kultur eine außergewöhnliche sinnliche Dimension verleiht,[16] wodurch das Exotische als atmosphärisch eindrücklicher Sinnesreiz erscheint, wird zugleich deutlich, warum sich das Sujet des Exotismus auch für Kellers poetische Rezeption eines weiteren Aspekts des Feuerbach'schen Materialismus eignet: In der Tradition eines Sensualismus à la Heinrich Heine stehend, favorisiert Feuerbach in seiner Abkehr vom Spirituellen hin zum Diesseitigen eine künstlerische Darstellungsweise, die vom Postulat des Sinnlich-Plastischen geprägt ist.[17] Kellers Auseinandersetzung mit dem Exotismus dient deshalb auch in entscheidender Weise dazu, dieses Sinnlichkeitspostulat von Feuerbach literarisch umzusetzen und in *Pankraz, der Schmoller* insbesondere in jenen Passagen, in denen das Exotische thematisiert wird, von einem plastischen Stil Gebrauch zu machen. Nicht zuletzt fühlt sich Keller durch seine Auseinandersetzung mit Feuerbach dazu veranlasst, implizit eine Art materialistischer Poetik zu projektieren, wenn er festhält: „Für mich ist die Hauptfrage die: Wird die Welt, wird das Leben prosaischer und gemeiner nach Feuerbach? Bis jetzt muß ich des bestimmtesten antworten: Nein! Im Gegenteil, es wird alles klarer, strenger, aber auch *glühender und sinnlicher* [meine Kursivierung, F.B.]".[18]

Mit dem sich in *Pankraz, der Schmoller* bemerkbar machenden plastischen Stil, der an Feuerbachs Sinnlichkeitspostulat angelehnt ist, bedient Keller also durchaus auch topische Darstellungsstrategien des Exotismus. Kellers Kritik an exotistischen Phantasien ist daher nicht als dogmatisch ablehnender Gestus zu verstehen, sondern vielmehr als ein souveränes Spiel, durch das der Autor manches Mal auf Distanz zu verfälschenden Vorstellungen außereuropäischer Fremdheit geht, sie aber ebenso poetisch nutzbar macht, um letztlich auch die Verführungskraft des Exotismus auszustellen.

Um die Bedeutung des Exotismus in *Pankraz, der Schmoller* zu erfassen, lohnt es, den Beginn der Novelle genauer in den Blick zu nehmen. Zunächst erscheint es, als reproduziere Keller exotistische Phantasien vom Außereuropäisch-Fremden,

---

15 Vgl. Preisendanz, Humor als dichterische Einbildungskraft, S. 146.

16 Vgl. Brie, Exotismus der Sinne.

17 Vgl. Franziska Schößler: „Fleißige Tätigkeit im lebendigen Menschenstoffe". Die Vision körperlicher Kunst und ihre immanente Poetik in Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich.* In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 28 (1997), S. 181–198.

18 Keller in einem Brief an Wilhelm Baumgartner vom 28. Januar 1849, zit. n. Paul Rilla (Hg.): Über Gottfried Keller. Zürich 1978, S. 150.

denn Pankraz' Rückkehr aus zwei europäischen Kolonien, Indien und Algerien, in einem Umzug voller Exotika wird als spektakulär-sinnliches Ereignis dargestellt und vom Erzähler unter Rückgriff auf zahlreiche Spannungseffekte extensiv vorbereitet. Dieser sukzessive Spannungsaufbau und die Inszenierung des exotischen Umzuges als Spektakel sind ein Gegenstand der Analyse, genauso wie der weitere Verlauf der Novelle, in dem es Keller gelingt, anhand von Pankraz' Erzählungen über seinen Aufenthalt in den Kolonien zunehmend die am Exotismusdiskurs kritisierte Produktion einer Scheinwelt in den Vordergrund zu rücken.

5.1 Spannung und Spektakel

Nach 15 Jahren Söldnerdienst in der britischen Kolonie Indien und der französischen Kolonie Algerien kehrt Pankraz als erwachsener Mann in einem Umzug mehrerer exotischer Tiere nach Seldwyla zurück, das er in einem kindlichen Schmollanfall überstürzt und ohne seine Mutter und Schwester zu informieren verlassen hat. Die Rückkehr wird von der Novelle zu einem außergewöhnlichen Ereignis stilisiert, einem Ereignis, das aus narratologischer Perspektive als Typ II eines Ereignisses zu klassifizieren ist. Während mit einem Ereignis des Typs I eine schlichte Zustandsveränderung beschrieben wird („[a] type I event is any change of state explicitly or implicitly represented in a text"),[19] bezieht sich Typ II auf ein Ereignis, das über besondere Eigenschaften verfügt, und zwar „relevance, unexpectedness, and unusualness".[20] Alle diese drei Charakteristiken treffen auf die Rückkehr von Pankraz zu, zumal sich im Anschluss an Jurij Lotman insofern von einem Ereignis besonderer Güte sprechen lässt, als Pankraz mit einem exotischen Umzug aus fernen Ländern in der Schweiz eintrifft und damit die Grenze zwischen den semantischen Feldern Exotik versus Alltägliches überschreitet.[21]

Keller nutzt eine Vielzahl von Begrifflichkeiten, um diesem Ereignis den Anschein des Außergewöhnlichen zu verleihen. So beschreibt er es als Spektakel und ruft damit eine aus dem Bereich des Theatralen stammende Kategorie auf,[22] welche

---

19 Peter Hühn: Event and Eventfulness. In: the living handbook of narratology (2013), http://lhn.sub.uni-hamburg.de/index.php/Event_and_Eventfulness.html (letzter Zugriff: 10.03.2023).

20 Hühn.

21 Vgl. Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. Aus dem Russischen übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München 1993, S. 332.Vgl. hierzu auch: Ansgar Nünning: Ereignis. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. von Ansgar Nünning. Stuttgart und Weimar 2004, S. 150 – 151, hier S. 150; Hühn.

22 Vgl. hierzu das Lemma „Spektakel" im Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm: „[I]n älterer sprache […], schauspiel, schaustellung, aufsehen erregender vorfall, […] zuletzt lärm. im

qua etymologischer Herkunft mit sensuellem Genuss, insbesondere mit der Schaulust in Verbindung zu bringen ist. Zugleich versieht Keller den Spektakelbegriff mit einem Beisinn, der das Ereignis in die Nähe des Wunderbaren rücken lässt. Das Wunderbare, ein „zum substantivierten Adjektiv promovierte[r] Terminus", drückt „Gefühle und Empfindungen der Überraschung, des Staunens, der Begeisterung und Ehrfurcht, aber auch der Neugierde"[23] aus und fand unter anderem Eingang in die Reisebeschreibungen von Kolumbus und die Ästhetik Baumgartens.[24] Gewinnt das Wunderbare in Kolumbus' Bordbüchern als Zeichen kultureller Alterität Bedeutung, wird es bei Baumgarten

> als eine besondere Denkfigur der Erkenntnis mit deren aisthetischer, auf Bereiche der Sinneswahrnehmung gerichteten Kunst verbunden […]. Baumgarten nannte diese Verbindung […] ästhetische Hervorbringung des Wunderbaren[], die als ein Dispositiv im Bereich der *cognitio sensitiva inferior* eine zwischen gelehrtem und alltäglichem Wissen vermittelnde Kunst der Neugierde […] zum Ziel hat.[25]

In der spektakelhaften Stilisierung des exotischen Umzuges, der Pankraz' Rückkehr begleitet, fallen entsprechend drei semantische Aspekte zusammen, die für die Analyse exotistischen Schreibens von Belang sind: Erstens wird der Aufmarsch mit Attributen des Theatralischen ausgestattet und erhält damit Züge eines sinnliche Lust bereitenden ästhetischen Ereignisses. Freilich erlaubt diese außergewöhnliche sensorische Dimension des Spektakels Keller in privilegierter Weise, von einem plastischen Schreibstil Gebrauch zu machen und damit Feuerbachs Sinnlichkeitspostulat in die literarische Praxis umzusetzen. Zweitens lässt sich die Darstellung des exotischen Umzuges als Spektakel in die Traditionslinie des Kolumbus'schen Wunderbaren einordnen, wodurch Keller die Differenz zwischen der Schweiz als Eigenem und dem außergewöhnlichen Ereignis als radikal Anderem unterstreicht. Drittens soll unter Rückbezug auf Baumgartens terminologische Inanspruchnahme des Wunderbaren auf die wissensgenerierende Dimension des exotischen Umzuges aufmerksam gemacht werden, denn die Seldwyler Bevölkerung fordert Pankraz bei seiner Rückkehr voller Neugier dazu auf, sie über seine Erfahrungen in der Fremde zu unterrichten.

---

16. jahrh. aus lat. spectaculum anblick, schaustück, schauspiel" (Spektakel. In: DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bände in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971, http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS33799#XGS33799, letzter Zugriff: 26.09.2017).

23 Karlheinz Barck: Wunderbar. In: Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 6. Hg. von Karlheinz Barck et al. Stuttgart und Weimar 2010, S. 730–773, hier S. 730.

24 Vgl. Barck, S. 735–737 und 751.

25 Barck, S. 751.

Der spektakulären Ankunft des vom Erzähler in biblischer Manier als verlorener Sohn titulierten Protagonisten geht eine als schmerzlich lang beschriebene Phase des Wartens von Mutter und Schwester voraus, die einer topischen Geschlechtersemantik folgend in Seldwyla wartend zurückgeblieben sind. Es heißt:

> Wie lang wird nicht eine Woche, ja nur ein Tag, wenn man nicht weiß, wo diejenigen, die man liebt, jetzt stehn und gehn, wenn eine solche Stille darüber durch die Welt herrscht, daß allnirgends auch nur der leisteste Hauch von ihrem Namen ergeht, und man weiß doch, sie sind da und atmen irgendwo.
> So erging es der Mutter und dem Estherlein [i. e. Pankraz' Schwester, F.B.] fünf Jahre, zehn Jahre und fünfzehn Jahre, einen Tag wie den andern, und sie wußten nicht, ob ihr Pankrazius tot oder lebendig sei. Das war ein langes und gründliches Schmollen, und Estherchen, welches eine schöne Jungfrau geworden, wurde darüber zu einer hübschen und feinen alten Jungfer, welche nicht nur aus Kindestreue bei der alternden Mutter blieb, sondern eben sowohl aus Neugierde, um ja in dem Augenblicke da zu sein, wo der Bruder sich endlich zeigen würde, um zu sehen, wie die Sache eigentlich verlaufe.[26]

Diese Passage ist vorwiegend intern fokalisiert, sodass die Leserinnen und Leser Einblick in das von Sorgen um und Sehnsucht nach Pankraz geprägte Innenleben seiner beiden auf ihn wartenden Familienmitglieder in Seldwyla erhalten.

Zwar verzichtet Keller darauf, die Ereignislosigkeit und Langwierigkeit dieser Phase des Wartens mithilfe der Erzählgeschwindigkeit zu verdeutlichen, indem er nicht etwa Gebrauch von einer Dehnung, sondern von einer Raffung macht. Gleichwohl transportiert er die zermürbende Situation von Mutter und Schwester unter Rückgriff auf eine klimaktisch aufgebaute Enumeratio auch auf die Ebene des *discours* („fünf Jahre, zehn Jahre und fünfzehn Jahre, einen Tag wie den andern"). Emotional wirksam unterstreicht der Erzähler das Leid der beiden überdies durch das einen Ausrufesatz einleitende Adverb „wie" und die Partikel „ja", mit welcher der folgende Satzteil in sich steigerndem Duktus angereiht wird („*Wie* lang wird nicht eine Woche, *ja* nur ein Tag [meine Kursivierung, F.B.]").

Die potenzielle Rückkehr von Pankraz nun trägt die Verheißung in sich, dem prosaischen Leben von Mutter und Estherchen ein Ende zu setzen. Dramaturgisch wird diese Rückkehr insofern als ein einschneidendes Ereignis antizipiert, als der Erzähler aus Estherchens Perspektive die über Jahrzehnte hinweg aufgebaute Spannung schildert, mit der sie der Ankunft ihres Bruders harrt. Indizien für die Perspektivübernahme von Estherchen sind dabei insbesondere die subjektiv gefärbten Wörter „ja", das gleichsam als Ausdruck der Selbstermahnung verwendet

26 Gottfried Keller: Pankraz, der Schmoller. In: ders.: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. 4: Die Leute von Seldwyla. Erster Band, hg. von Walter Morgenthaler et al. Basel, Frankfurt a. M. und Zürich 2000, S. 13–73, hier S. 18 f.

wird, unbedingt in dem Augenblick anwesend zu sein, in dem Pankraz wieder in der Heimat eintrifft, und das emotional besetzte Adverb „endlich", welches den erlösenden Wendepunkt in einer als belastend empfundenen Wartezeit markiert. Die starke erfahrungshafte Qualität der Passage, die Keller durch die interne Fokalisierung erzielt, trägt dazu bei, die Empathie der Leserinnen und Leser mit Estherchen zu befördern, sodass auch auf der Rezeptionsseite das Interesse daran geweckt wird, mehr über Pankraz' Verbleib und seine mögliche Rückkehr nach Seldwyla zu erfahren. Die erzählerisch erzeugte Spannung besteht dabei nicht nur in der Frage danach, *wann* Pankraz wieder in der Heimat eintreffen wird, sondern *ob* er es überhaupt jemals tun wird – immerhin sind Mutter und Schwester seit 15 Jahren davon geplagt, nicht zu wissen, „ob ihr Pankrazius tot oder lebendig sei".

Dass das Ereignis von Pankraz' Rückkehr tatsächlich kurz bevorsteht, zeigt sich in einem deutlich veränderten Erzählmodus in der anschließenden Passage der Novelle:

> Da war es einst ein heller schöner Sommernachmittag, mitten in der Woche, wo man so an gar nichts denkt und die Leute in den kleinen Städten fleißig arbeiten. […] Die Falliten und Alten aber hämmerten, näheten, schusterten, klebten, schnitzelten und bastelten gar emsig darauf los, um den langen Tag zu benutzen und einen vergnügten Abend zu erwerben, den sie nunmehr zu würdigen verstanden. Auf dem kleinen Platze, wo die Witwe wohnte, war nichts als die stille Sommersonne auf dem begrasten Pflaster zu sehen; an den offenen Fenstern aber arbeiteten ringsum die alten Leute und spielten die Kinder. Hinter einem blühenden Rosmaringärtchen auf einem Brette saß die Witwe und spann und ihr gegenüber Estherchen und nähete. […] Da fand der Schuhmacher wahrscheinlich, daß es Zeit sei, eine kleine Erholungspause zu eröffnen, und nieste so laut und mutwillig: Hupschi! daß alle Fenster zitterten und der Buchbinder gegenüber […] rief: Zur Gesundheit! und alle Nachbarsleute lachten. […] [U]nd so war das Zeichen gegeben zu einer kleinen Nachmittags-Unterhaltung und zu einem fröhlichen Gelächter während des Vesperkaffees, der schon aus allen Häusern duftete und zichorierte. Diese hatten endlich gelernt, sich aus wenigem einen Spaß zu machen.[27]

In dieser Passage wechselt der Erzähler in den Modus des *showing*, was sich in einer erhöhten Aufmerksamkeit für Details bemerkbar macht. Zugleich kommt es zur Verlangsamung der Erzählgeschwindigkeit, nämlich einem nahezu zeitdeckenden Erzähltempo. Eingeleitet wird dieser Abschnitt durch das auch im weiteren Verlauf wiederholt verwendete deiktische Adverb „da", welches eine deutliche inhaltliche Diskrepanz zum vorangegangenen Absatz markiert. Das Adverb zeigt an, dass sich die Erzählung im Folgenden präziser auf einen spezifischen Zeitpunkt konzentriert, sodass davon auszugehen ist, dass sich hier etwas Besonderes ereignen wird.

27 Keller, Pankraz, S. 19 f.

Zunächst antizipieren aber nur die narrativen Techniken auf der *discours*-Ebene dieses Ereignis, denn auf inhaltlicher Ebene herrscht noch der monotone Alltag vor, der sowohl in der Wahl des Wochentags (i. e. Mittwoch, in der christlichen Kultur der mittlere, sprich der gewöhnlichste Tag der Woche) als auch in der auflistenden Beschreibung der beruflichen Tätigkeiten der Seldwyler Handwerker verdeutlicht wird. Obgleich Gustav Freytag als Begründer des Bürgerlichen Realismus in Abgrenzung zu Hegels Ästhetik gerade in der Darstellung der Arbeit zentrales poetisches Potenzial sieht, wie er unter anderem in *Soll und Haben* (1855) demonstriert, folgt Keller dieser realistischen Programmatik in *Pankraz, der Schmoller* nicht, denn das poetische Moment seiner Novelle entfaltet sich erst in der Unterbrechung der prosaischen Eintönigkeit des Alltages und dieses poetische Moment ist das sukzessive Eintreffen eines exotischen Umzuges, an dessen Ende sich Pankraz befindet.

In humorvollem Gestus wird die Unterbrechung des alltäglichen geschäftigen Lebens durch ein kreatürliches Geräusch eingeleitet, und zwar durch das Niesen des Schuhmachers. Dieses akustische Signal steht am Anfang einer ereignishaften Episode, die sich nach und nach zu einem alle Sinne adressierenden Spektakel entwickelt. Auf das akustische Signal folgt dann die Nennung des Kaffeeduftes. Man könnte meinen, dass die vom Kaffeeduft bestimmte Atmosphäre den Einbruch des Exotischen in die kleine Schweizer Stadt vorwegnimmt – allerdings deutet sich hier bereits die Brüchigkeit in Kellers Umgang mit dem Exotischen an: Der Vesperkaffee wurde, wie der Erzähler detailgenau unter Rückgriff auf die scherzhafte Bildung „zichorieren" vermerkt,[28] aus einer heimischen Pflanze gewonnen und erweist sich damit lediglich als fahle Imitation des echten exotischen Genussmittels. Dass der Erzähler hier in Bezug auf das Exotische eine Differenz von Sein und Schein ausstellt und dies zugleich in den humorvollen Kontext der komödiantischen Kreatürlichkeit des Schusters und des scherzhaften Umgangs mit der Sprache einbettet, lässt sich als Inversion eines Exotismus in der Manier Gustav Freytags verstehen, da, wie sich an der poetischen Beschwörung des Kaffeeduftes in *Soll und Haben* zeigt,[29] Gustav Freytags literarischer Zugriff auf das Exotische von ungebrochener Ernsthaftigkeit und Verklärung bestimmt ist.

---

28 Vgl. hierzu den folgenden Ausschnitt aus dem Eintrag im Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm: „eine scherzbildung zichorieren nach zichorie duften hat G. Keller geschaffen: während des vesperkaffees, der schon aus allen häusern duftete und zichorierte" (Zichorienwurz. In: DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bände in 32 Teilbänden. Leipzig 1854 – 1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971, http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=zichorienwurz, letzter Zugriff: 31. 07. 2017).

29 Vgl. hierzu auch den Exkurs zu Exotik und Olfaktorik in Gustav Freytags *Soll und Haben* in Kapitel 6 der vorliegenden Studie.

In der Darstellung des Zuges macht der Erzähler jedoch in vorwiegend affirmativer Weise von einem exotistischen Duktus Gebrauch. Zunächst betritt ein sogleich als fremd klassifizierter Leiermann den kleinen Platz des Städtchens:

> Da kam in dies Vergnügen herein ein fremder Leiermann mit einem schönen polierten Orgelkasten, was in der Schweiz eine ziemliche Seltenheit ist, da sie keine eingeborene Leiermänner besitzt. Er spielte ein sehnsüchtiges Lied von der Ferne und ihren Dingen, welches die Leute über die Maßen schön dünkte und besonders der Witwe Thränen entlockte, da sie ihres Pankräzchens gedachte, das nun schon viele Jahre verschwunden war.[30]

Erneut verwendet diese Passage das deiktische Adverb „da“, mittels dessen ein unerwartetes Ereignis angekündigt wird. Dieses Unerwartete betritt nun in Gestalt eines Leiermanns die Szenerie und es ist just seine Fremdheit, welche die Aufmerksamkeit der Seldwyler Bevölkerung erregt.

Als exotisches Element, das in den vertrauten Rahmen des kleinstädtischen Schweizer Alltags einbricht, verändert der Leiermann die Wahrnehmung der Seldwyler: Sie entwickeln einen ästhetischen Sinn. Die herausgehobene Bedeutung des Ästhetischen zeigt sich dabei am offensichtlichsten auf lexikalischer Ebene durch das zweimal in kurzer Frequenz wiederholte Adjektiv „schön“, jene Begrifflichkeit also, welche in ihrer substantivierten Form von der „Ästhetik […] mit ihrem Gründungsakt als eigenständige[r] philosophische[r] Disziplin im 18. Jh. […] als […] Grundbegriff und als methodisch-inhaltliches Zentrum“[31] betrachtet wird. Eng damit verbunden ist freilich die sensorische Dimension, die hier bedeutsam wird. So ist die Szene von mehreren sinnlichen Reizen bestimmt: Durch den Gebrauch des Adjektivs „poliert“ betont der Erzähler die Oberflächenbeschaffenheit des Orgelkastens und bezieht sich auf dessen visuelle wie haptische Reize gleichermaßen; durch die Erwähnung des als sehnsüchtig titulierten Liedes, welches das Bild einer verheißungsvollen Ferne entwirft, versieht er den akustischen Reiz zugleich mit einer emotionalen Komponente, die insofern ihre Wirkung zeitigt, als der Witwe Tränen in die Augen treten und sie an ihren Sohn denken muss.

In dieser Passage wie auch an späteren Stellen der Darstellung des exotischen Umzuges bedient sich Keller eines Verfahrens, von dem Roman Jakobson behauptet, es sei ein zentrales Kriterium realistischen Schreibens. Demnach spiele die Metonymie eine „tonangebende Rolle“ für die „realistische Literatur […]. Den Prinzipien der Kontiguitätsrelation folgend, geht der realistische Autor nach den Regeln der Metonymie von der Handlung zum Hintergrund und von den Personen zur

30 Keller, Pankraz, S. 20.
31 Renate Reschke: Schönheit/schön. In: Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. Hg. von Achim Trebeß. Stuttgart und Weimar 2006, S. 335–340, hier S. 335.

räumlichen und zeitlichen Darstellung über."[32] In der vorliegenden Szene nun fungiert der Leiermann als metonymisches, letztlich auf Pankraz verweisendes Zeichen. Dem Gesetz räumlicher Kontiguität folgend lässt er nämlich mit seinem fremden Erscheinungsbild die Mutter assoziativ an ihren abwesenden Sohn denken, den sie in weiter Ferne wähnt. Indem dadurch ebenfalls die Leserinnen und Leser wieder und wieder an Pankraz' Abwesenheit erinnert werden und jegliches Geschehen auf ihn bezogen wird, erhöht der Erzähler kontinuierlich die Spannung, mit der Pankraz' Rückkehr erwartet wird.

Eine ähnliche metonymische und damit gleichzeitig spannungssteigernde Operation wie in der Leiermann-Szene erfolgt auch beim Eintreffen diverser exotischer und wilder Tiere in der dritten Etappe des Umzuges, denn beim Anblick des Kamels, der Affen und des Bären kommt der Mutter abermals ihr Sohn in den Sinn:

> [E]s dauerte nicht lange, bis das allergrößte Spektakel sich mit großem Lärm näherte unter dem Zulauf aller Kinder des Städtchens. Denn ein mächtiges Kamel schwankte auf den Platz, von mehreren Affen bewohnt; ein großer Bär wurde an seinem Nasenringe herbeigeführt; zwei oder drei Männer waren dabei, kurz ein ganzer Bärentanz führte sich auf und der Bär tanzte und machte seine possierlichen Künste, indem er von Zeit zu Zeit unwirsch brummte, daß die friedlichen Leute sich fürchteten und in scheuer Entfernung den wilden Wesen zuschauten. Estherchen lachte und freute sich unbändig über den Bären, wie er so zierlich umherwatschelte mit seinem Stecken, über das Kamel mit seinem selbstvergnügten Gesicht und über die Affen. Die Mutter dagegen mußte fortwährend weinen; denn der böse Bär erbarmte sie, und sie mußte wiederum ihres verschollenen Sohnes gedenken.[33]

An dieser Szene lässt sich Kellers doppelbödiger Umgang mit dem Exotismus besonders eindrücklich veranschaulichen. Oberflächlich betrachtet wird hier ein exotisches Spektakel par excellence inszeniert und so ein affirmativer Umgang der Novelle mit exotistischen Topoi vorgetäuscht. Die subtile Brüchigkeit dieser Inszenierung indessen wird dann deutlich, wenn man die intertextuelle Verweisstruktur dieser Passage berücksichtigt, denn als entscheidender Prätext für die Gestaltung des Umzuges mit seinen exotischen Tieren fungiert Goethes *Novelle* und ihre Beschreibung der Schaustellerbude mit dem Tiger und dem Löwen. Helmut Pfotenhauer schlägt in seinen Ausführungen zu Kellers Goethe-Rezeption vor, dass sich *Pankraz, der Schmoller* „wie eine Kontrafaktur der Goethe'schen [Erzählung] von

32 Roman Jakobson 1969, zit. n. Claus-Michael Ort: Was ist Realismus? In: Realismus. Epoche – Autoren – Werke. Hg. von Christian Begemann. Darmstadt 2007, S. 11–26, hier S. 24.
33 Keller, Pankraz, S. 21.

1826/27“[34] lesen lasse. Dieser These ist im Hinblick auf die Szene, in welcher Pankraz in Nordafrika auf einen gefährlichen Löwen trifft, zuzustimmen. Bei der Goethe-Referenz in der Umzugs-Passage allerdings handelt es sich nicht um eine als Gegenentwurf verfasste Bezugnahme. Vielmehr findet sich bei Goethe eine explizit formulierte Exotismuskritik, die bei Keller wiederum nur implizit anklingt. Es bedarf also der Kenntnis des Goethe’schen Prätextes, um zum umfänglichen Verständnis von Kellers doppelzüngiger Exotismuskonzeption zu gelangen. In Goethes *Novelle* heißt es über die Schaustellerbude mit den Raubkatzen:

> Zur Bude näher gelangt durften sie [i. e. die junge Fürstin, Fürst Friedrich und Honorio, F.B.] die bunten colossalen Gemälde nicht übersehen, die mit heftigen Farben und kräftigen Bildern jene fremden Thiere darstellten, welche der friedliche Staatsbürger zu schauen unüberwindliche Lust empfinden sollte. Der grimmig ungeheure Tiger sprang auf einen Mohren los, im Begriff ihn zu zerreißen; ein Löwe stand ernsthaft majestätisch, als wenn er keine Beute seiner würdig vor sich sähe […]. Wir wollen, sagte die Fürstin, bei unserer Rückkehr doch absteigen und die seltenen Gäste näher betrachten – Es ist wunderbar, versetzte der Fürst, daß der Mensch durch Schreckliches immer aufgeregt seyn will. Drinnen liegt der Tiger ganz ruhig in seinem Kerker, und hier muß er grimmig auf einen Mohren losfahren, damit man glaube dergleichen inwendig ebenfalls zu sehen […].[35]

Ähnlich wie die Seldwyler bei Keller nehmen die Figuren bei Goethe die exotischen Tiere als außergewöhnliches Spektakel wahr, allerdings macht Goethe unmittelbar durch eine Ekphrasis, sprich durch die Beschreibung der effekthascherischen Bilder, die in ihrer auffälligen optischen Gestaltung nach allen Regeln exotistischer Darstellungsstrategien angefertigt sind, darauf aufmerksam, dass der spektakelhafte Charakter des Exotischen Produkt einer Inszenierungspraxis ist und mit dem tatsächlichen Wesen der gezähmten Raubkatzen wenig gemein hat. Letztlich führt diese Repräsentation auch zur falschen Interpretation realer Vorgänge – dies zeigt sich in der überstürzten Ermordung des entlaufenen Tigers durch Honorio im weiteren Verlauf der *Novelle.* Es geht Goethe also um die Divergenz zwischen Sein und Schein des Exotischen und es ist just diese Divergenz, die auch in *Pankraz, der Schmoller* Bedeutung erlangt, denn die Seldwyler erliegen genau jener exotistischen Illusion, wie sie von den Bildern am Schaustellerkasten in Goethes *Novelle* erzeugt wird: Obwohl der Bär des exotischen Zuges offensichtlich dressiert ist („der Bär

---

34 Helmut Pfotenhauer: Erzählte Löwen. Novellen als Schauplatz unseres inneren Afrikas. In: Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel. Hg. von Jörg Robert und Friederike F. Günther. Würzburg 2012, S. 325 – 334, hier S. 327.

35 Johann Wolfgang von Goethe: Novelle. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 18.1: Letzte Jahre 1827 – 1832, hg. von Gisela Henckmann und Dorothea Hölscher-Lohmeyer. München und Wien 1997, S. 353 – 376, hier S. 361.

tanzte und machte seine possierlichen Künste"), sehen die schaulustigen Seldwyler weiterhin ein wildes Tier in ihm.

Der exotistischen Illusion der Seldwyler förderlich ist schließlich auch die Inszenierung von Pankraz' Rückkehr; einer Rückkehr, die in ihrer Fulminanz an einen Triumphzug erinnert. Der Erzähler führt aus:

> [Es] begab sich die größte Merkwürdigkeit dieses Tages und ein offener Reisewagen mit einem Extrapostillon fuhr mit Macht auf das stille Plätzchen, das von der Abendsonne noch halb bestreift war. In dem Wagen saß ein Mann, der eine Mütze trug wie die französischen Offiziere sie tragen, und ebenso trug er einen Schnurr- und Kinnbart und ein gänzlich gebräuntes und ausgedörrtes Gesicht zur Schau, das überdies einige Spuren von Kugeln und Säbelhieben zeigte. Auch war er in einen Burnus gehüllt, alles dies, wie es französische Militairs aus Afrika mitzubringen pflegen, und die Füße stemmte er gegen eine kolossale Löwenhaut, welche auf dem Boden des Wagens lag; auf dem Rücksitze vor ihm lag ein Säbel und eine halblange arabische Pfeife neben anderen fremdartigen Gegenständen.
> Dieser Mann sperrte ungeachtet des ernsten Gesichtes, das er machte, die Augen weit auf […]. Beinahe taumelnd sprang er aus dem Wagen […]; doch ergriff er die Löwenhaut und seinen Säbel und ging sogleich sicheren Schrittes in das Häuschen der Witwe, als ob er erst vor einer Stunde aus demselben gegangen wäre. Die Mutter und Estherchen sahen dies voll Verwunderung und Neugierde und horchten auf, ob der Fremde die Treppe herauf käme; denn obgleich sie kaum noch von Pankrazius gesprochen, hatten sie in diesem Augenblick keine Ahnung, daß er es sein könnte, und ihre Gedanken waren von der überraschten Neugierde himmelweit von ihm weggeführt. Doch urplötzlich erkannten sie ihn an der Art, wie er die obersten Stufen übersprang […]. Sie schrien laut auf und standen festgebannt vor ihren Stühlen, mit offenem Munde nach der aufgehenden Thüre stehend. Unter dieser stand der fremde Pankrazius mit dem dürren und harten Ernste eines fremden Kriegsmannes, nur zuckte es ihm seltsam um die Augen, indessen die Mutter erzitterte bei seinem Anblick und sich nicht zu helfen wußte und selbst Estherchen zum ersten Mal gänzlich verblüfft war und sich nicht zu regen wagte.[36]

In dieser Passage nun kündigt der Erzähler den Höhepunkt des Spektakels an. Und in der Tat wird die lang ersehnte Heimkehr des Protagonisten Pankraz als ein geradezu herrschaftlicher Auftritt inszeniert, wie ihn Juliane Vogel für die Gattung Drama beschrieben hat.[37] Die pompöse Dimension dieses Ereignisses unterstreicht der Erzähler zunächst, indem er die akustischen Merkmale des Seldwyler Dorfplatzes („stille[s] Plätzchen") der kinetischen Energie des eintreffenden Wagens

36 Keller, Pankraz, S. 21–23.

37 Vgl. hierzu u. a. die folgenden Arbeiten: Juliane Vogel: Aus dem Takt. Auftrittsstrukturen in Schillers *Don Carlos.* In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 86 (2012), H. 4, S. 532–546; dies.: „Who's there?" Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater. In: Auftreten. Wege auf die Bühne. Hg. von Juliane Vogel und Christopher Wild. Berlin 2014, S. 22–37.

kontrastiv entgegensetzt. Zur weiteren Spannungssteigerung gibt der Erzähler sodann seine auktoriale Positionierung auf und wechselt in den Modus einer internen Fokalisierung – d.h., er übernimmt die Perspektive der Seldwyler Bevölkerung, wodurch vermieden wird, den Ankömmling unmittelbar als Pankraz zu erkennen zu geben. Vielmehr erscheint Pankraz vorerst wie die restlichen Figuren des exotischen Umzuges lediglich als Fremder, dessen Andersartigkeit sich in seiner dunklen Gesichtsfarbe, seiner Bekleidung und den diversen orientalisch konnotierten Gegenständen, die er mit sich führt, ausdrückt. Das signifikanteste Objekt in Pankrazens Sammlung ist die als aufsehenerregend klassifizierte Löwenhaut, verleiht sie Pankraz doch nicht nur fremdartige Züge, sondern rückt ihn zugleich in die Nähe mythischen Heroentums, wenn berücksichtigt wird, dass die Löwenhaut das charakteristische Attribut von Herakles ist.[38] Pankraz' Auftritt soll folglich den Eindruck erwecken, als kehre er der Dramaturgie eines idealen Bildungsweges und eines „abenteuerlichen Exotismus“[39] folgend als ehrwürdiger Mann in seine Heimat zurück – als ein Mann, der in den Kolonien gleichsam eine „Schule der Männlichkeit“[40] durchlaufen hat.

Die radikale Differenz, die zwischen Pankraz' früherem Schmollwesen und seinem neuen Erscheinungsbild zu bestehen scheint, bewirkt letztlich, dass seine Mutter und Estherchen ihn in einer als Anagnorisis gestalteten Szene nicht sofort als ihr Familienmitglied identifizieren, sondern es erst des Wiedererkennens einer typischen Verhaltensweise bedarf, um zu verstehen, um wen es sich bei dem vermeintlich Fremden handelt. Auf Pankraz' unerwarteten Auftritt in den heimischen vier Wänden reagieren die beiden Frauen mit den typischen affektiven Verhaltensmustern, welche die Wahrnehmung des Wunderbaren begleiten:[41] Ihre Überraschung und ihr Staunen rufen die Arretierung ihrer Aktivität hervor[42] („[s]ie […] standen festgebannt“, „selbst Estherchen [war] zum ersten Mal gänzlich verblüfft […] und [wagte] sich nicht zu regen“), ihre offenen Münder verweisen auf das temporäre Aussetzen der Sprache und das Zittern der Mutter zeugt vom Kontrollverlust über den eigenen Körper.

---

38 Zur Herakles-Referenz in *Pankraz, der Schmoller* vgl. auch: Eva Eßlinger: Alte Helden. Postheroismus im 19. Jahrhundert (Keller, Raabe). In: Antikes Heldentum in der Moderne. Konzepte, Praktiken, Medien. Hg. von Stefan Tilg und Anna Novokhatko. Freiburg i.B. et al. 2019, S. 35–56.
39 Reif, S. 22.
40 Diesen Begriff habe ich von Ute Fevert übernommen. Vgl. Ute Frevert: Das Militär als Schule der Männlichkeiten. In: Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in Wissenskulturen um 1900. Hg. von Ulrike Brunotte und Rainer Herrn. Bielefeld 2007, S. 57–75.
41 Vgl. Nicola Gess: Vortheoretische Affekte. Staunen als ästhetische Emotion zwischen Genuss und Erkenntnis. In: Vor der Theorie. Immersion – Materialität – Intensität. Hg. von Mario Grizelj, Oliver Jahraus und Tanka Prokic. Würzburg 2014, S. 325–336, hier S. 327.
42 Vgl. Gess, Vortheoretische Affekte, S. 327.

Auch das von Baumgarten benannte Reaktionsmuster auf das Wunderbare, die wissensgenerierende Neugierde, wird durch Pankraz' Rückkehr nicht nur bei den beiden Frauen, sondern bei der gesamten Seldwyler Bevölkerung ausgelöst. Dabei richtet sich das Interesse der Sensationslüsternen vor allem auf die Geschichte der Löwenhaut, die sie als Indiz für Pankraz' abenteuerliche Zeit in der Fremde deuten. Es heißt:

> [D]ie Nachbaren, welche jetzt ihre Neugierde nicht länger unterdrücken konnten […] [, drangen] einer nach dem andern in die Stube […], um das Wundertier zu sehen, da sich schon in der ganzen Stadt das Gerücht verbreitet hatte, der verschollene Pankrazius sei erschienen, und zwar als ein französischer General in einem vierspännigen Wagen.[43]

Die wiederholt verwendete interne Fokalisierung, durch die sich der Erzähler auf denselben Wissensstand wie die Seldwyler Bevölkerung begibt, sorgt dafür, dass die Neugierde, mehr über Pankraz' Zeit in der Fremde erfahren zu wollen, von den Seldwylern auch auf die Lesenden übertragen wird. Obgleich also der erste Spannungsbogen, d. h. die Frage, *ob* beziehungsweise *wie* Pankraz nach Seldwyla zurückkehrt, gelöst wurde, gelingt es Keller, durch die interne Fokalisierung ein weiteres Spannungsmoment zu erzeugen, das nun in der Frage danach besteht, *was* Pankraz während seiner fünfzehnjährigen Abwesenheit erlebt hat. Gemäß Matthias Claudius' Versen „Wenn jemand eine Reise tut, / So kann er was verzählen"[44] erweist sich Reisen in *Pankraz, der Schmoller* als Generator von Narrativen, zumal der „Erzählakt des Rückkehrers", wie Kerstin Stüssel ausführt, seit dem platonischen Dialog *Nomoi/Gesetze* als unabdingbares Ritual gilt, um den Reisenden in die eigene Kultur zu reintegrieren.[45]

---

43 Keller, Pankraz, S. 26.

44 Matthias Claudius: Urians Reise um die Welt. In: ders.: Sämtliche Werke, hg. von Jost Perfahl. München 1976, S. 345–348, hier S. 345. Vgl. hierzu auch: Kerstin Stüssel: Erzählte Familien und familiäres Erzählen im „bürgerlichen Realismus". In: „Wann ist die Frau eine Frau?" – „Wann ist der Mann ein Mann?". Konstruktionen von Geschlechtlichkeit von der Antike bis ins 21. Jahrhundert. Hg. von Stefan Horlacher. Würzburg 2010, S. 137–154, hier S. 139.

45 Vgl. Kerstin Stüssel: Verschollen. Erzählen, Weltverkehr und Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Magie der Geschichte. Weltverkehr. Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hg. von Michael Neumann und Kerstin Stüssel. Konstanz 2001, S. 265–281, hier S. 268.

5.2 Erzählung und Enttäuschung

Der restliche Teil der Novelle ist von der intradiegetischen Erzählung geprägt, in der Pankraz seine Reiseerlebnisse schildert. Demnach macht Keller das Erzählen als solches zum Thema, wodurch Selbstreflexivität zu einem wesentlichen Charakteristikum der Novelle wird. Damit entspricht die Novelle Claus-Michael Orts Beobachtungen, dass sich der Poetische Realismus nicht allein durch Umweltreferenz, also die Referenz auf ‚Realität', sondern ebenso durch Systemreferenz auszeichnet.[46] In diesem Zusammenhang werden Gerhard Plumpes systemtheoretische Überlegungen zur „Unterscheidung zweier struktureller Typen von Literatur" hinfällig, denn Plumpe differenziert zwischen dem Typ Realismus, in dem die Umweltreferenz dominiere, und dem Typ Ästhetizismus, bei dem man mit der Systemreferenz zu rechnen habe.[47]

Der systemreferenzielle Gestus, durch den sich *Pankraz, der Schmoller* auszeichnet, erlaubt es Keller, topische Erzählmuster von der exotisierten Fremde kritisch zu reflektieren und auf subtile Weise die Differenz zwischen exotistischer Scheinwelt und tatsächlicher Welt auszustellen. Kellers Novelle bedient sich zahlreicher dramaturgischer Strategien, um die Erwartung zu generieren, bei Pankraz' folgendem Reisebericht handele es sich um eine fesselnde Erzählung, in der drei Gattungen zusammenfallen: Abenteuererzählung, Bildungsgeschichte und Reisebericht. Neben der spektakulär gestalteten Rückkehr des Protagonisten mit dem exotischen Umzug steigern auch die Wahrnehmung der Seldwyler, Pankraz sei nun „ein gemachter Mann und General",[48] und Pankraz' erste Andeutungen über die Löwenhaut die Neugier auf das Binnennarrativ. Über die Löwenhaut, die als unmittelbar sicht- und greifbares Zeichen von Pankraz' Heroentum fungiert, äußert sich Pankraz auf Nachfrage seiner Schwester:

> „Dies ist," sagte Pankraz, seinen Fuß auf das Fell stoßend, „vor drei Monaten noch ein lebendiger Löwe gewesen, den ich getötet habe. Dieser Bursche war mein Lehrer und Bekehrer und hat mir zwölf Stunden lang so eindringlich gepredigt, daß ich armer Kerl endlich von allem Schmollen und Bössein für immer geheilt wurde. Zum Andenken soll seine Haut nicht mehr aus meiner Hand kommen. Das war eine schöne Geschichte!" setzte er mit einem Seufzer hinzu.[49]

46 Vgl. Claus-Michael Ort: Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus. Tübingen 1998, S. 1.

47 Vgl. Ort, Zeichen und Zeit, S. 1.

48 Keller, Pankraz, S. 26.

49 Keller, Pankraz, S. 24.

Bemerkenswert ist auch die Atmosphäre, die Pankraz zu Beginn seiner Erzählung erzeugt. Es heißt: „Er zündete nun seine türkische Pfeife an und erfüllte das Zimmer mit dem fremden Wohlgeruch des morgenländischen Tabaks".[50] Pankraz lagert seine Erzählung also in einen möglichst viele Sinne adressierenden Kontext ein, sodass die Ausgangsbedingungen für einen anregenden Abend geradezu ideal erscheinen. Keller dürfte an dieser Stelle darauf abgezielt haben, dass seine Leserinnen und Leser bei der Kombination aus Erzählsituation und orientalisch anmutendem Setting assoziativ an *Tausendundeine Nacht* denken. Indem diese Märchensammlung – die im Übrigen wie *Pankraz, der Schmoller* von einer Struktur aus Rahmen- und Binnenerzählung(en) bestimmt ist – die intertextuelle Folie bildet, vor deren Hintergrund sich Pankraz' Reisebericht entfaltet, trägt Keller erneut zur Spannungssteigerung bei, mit welcher der Bericht erwartet wird, sind doch die Märchen von Scheherazade derart virtuos angelegt, dass es ihr gelingt, ihr Publikum kontinuierlich trotz später Stunde wach und bei Laune zu halten.

Als ein vergleichbar virtuoser Erzähler stellt sich Pankraz indessen nicht heraus, obschon seine Erzählungen durchaus Züge des Erfundenen tragen. Pankraz ist nämlich – das zeigt Kerstin Stüssel in ihren Arbeiten zu Kellers Novelle – ein unzuverlässiger Erzähler;[51] er mischt Geflunkertes in seinen Bericht und versorgt seine Zuhörerinnen mit falschen Informationen. Die erste Fehlinformation findet sich bereits in den einleitenden Worten, in denen Pankraz seiner zunächst gespannt lauschenden Mutter und Schwester verspricht, er werde seinen Bericht angesichts der hereinbrechenden Nacht kurz halten:[52]

> [D]ie alte Mutter [verspürte] noch nicht die geringste Müdigkeit und Schlaflust, so wenig als ihre Kinder [...] [und sie] verlangte [...] endlich mit ihrer noch viel ungeduldigeren Tochter etwas Näheres von Pankrazens Schicksal zu wissen.
> „Ausführlich," erwiderte dieser, „kann ich jetzt meine trübselige Geschichte nicht mehr beginnen und es findet sich wohl die Zeit, wo ich Euch nach und nach meine Erlebnisse im einzelnen vorsagen werde. Für heute will ich Euch aber nur einige Umrisse angeben, soviel als nötig ist [...]."[53]

Allein die Textgestalt seines weiteren Berichts lässt erkennen, dass das Gegenteil der Fall ist und man Pankraz' Aussagen nicht trauen kann: Er wird mit einigen wenigen Unterbrechungen einen ausufernden Monolog über seine Erfahrungen in der Fremde halten, der unzählige Seiten, kaum von Absätzen untergliedert, füllt. „[D]ie Praxis des Erzählens" entfaltet, so beobachtet es Gerhard Plumpe, „eine Ei-

50 Keller, Pankraz, S. 27.
51 Vgl. Stüssel, Erzählte Familien, S. 145.
52 Vgl. Plumpe, Die Praxis des Erzählens, S. 167.
53 Keller, Pankraz, S. 27.

gendynamik, die ihre ursprüngliche Intention zurücknimmt. Sie motiviert anderes als die Absicht planer Erklärung“.[54]

Dem Muster der Narration gesellenhafter Lehr- und Wanderjahre[55] folgend erzählt Pankraz zu Beginn seine überstürzte Flucht aus Seldwyla, die vor allem eine Flucht vor sich selbst, vor seinem eigenen Schmollwesen ist. Unbestritten scheint es, als zeitigte diese Flucht einen heilsamen Effekt. Qua Tüchtigkeit und militärisch-rationeller Lebensweise,[56] die seinem kindlich-romantischen Wesen zuwider war, gelingt es Pankraz, über einen Umweg über New York bis nach Indien zu gelangen. Der topischen Verknüpfung von Exotik und Erotik entsprechend entspinnt sich in Indien – dem „östliche[n] Land der Triebe“[57], das Pankraz sogleich in sensualistischem Gestus als „heiß[]“[58] apostrophiert – eine Liebesgeschichte. Pankraz’ Reisebericht wird damit um eine weitere populäre Gattung angereichert, die erwartbare Wirkung auf Schwester und Mutter bleibt jedoch aus, denn mitten in seinen Ausführungen über die begehrte Frau Lydia schlafen sie wie die Figur der Gritli beim Vortrag ihres Mannes aus der dem Zyklus *Die Leute von Seldwyla* ebenfalls zugehörigen Erzählung *Die mißbrauchten Liebesbriefe* ein.[59] Das gleichsam anästhetisierte Publikum steht in radikalem Kontrast zur anfangs erzeugten sinnlich-orientalisch anmutenden Atmosphäre, die einen lebendigen Abend erwarten lässt. Keller konterkariert also mit der Figur des Pankraz das Bild der meisterhaften Erzählerin aus *Tausendundeiner Nacht* und lässt ihn zu einer Art invertierter Scheherezade, zu einer Witzfigur werden. Eindrücklich daran ist überdies, dass der Erzählakt eine derartige Macht über den erzählenden Pankraz entfaltet, dass er das schlafende Publikum nicht einmal bemerkt:

> „[…] [Lydias] schöne[] blonde[] Locken und die dunkelblauen Augen, die fast immer ernst und frei in die Welt sahen, thaten freilich auch das ihrige dazu, ja um so mehr, als ihre Schönheit, so sehr sie auffiel, von echt weiblicher Bescheidenheit und Sittsamkeit durchdrungen war und dabei gänzlich den Eindruck von etwas Einzigem und Persönlichem machte; es war eben kurz und abermals gesagt: eine Person. Das heißt, ich sage es schien so, oder eigentlich, weiß Gott, ob es am Ende doch so war und es nur an mir lag, daß es ein solch trügerischer Schein schien, kurz –“

---

54 Plumpe, Die Praxis des Erzählens, S. 167.

55 Vgl. Stüssel, Erzählte Familien, S. 140.

56 Vgl. Plumpe, Die Praxis des Erzählens, S. 167.

57 Bernd Neumann: Nachwort. In: Gottfried Keller: Die Leute von Seldwyla. Erzählungen, hg. von Bernd Neumann. Stuttgart 1993, S. 653–700, hier S. 663.

58 Keller, Pankraz, S. 32.

59 Eine ähnliche Szene findet sich auch bei Goethe im *Wilhelm Meister:* Dort schlafen Mariane und Barbara während eines langatmigen Berichts Wilhelms über seine Kindheit ein. Vgl. hierzu: Agnes Waldhausen: Die Technik der Rahmenerzählung bei Gottfried Keller. Hildesheim 1973, S. 32.

> Pankrazius vergaß hier weiter zu reden und verfiel in ein schwermütiges Nachdenken, wozu er ein ziemlich unkriegerisches und beinahe einfältiges Gesicht machte. Die beiden Wachslichter waren über die Hälfte heruntergebrannt, die Mutter und die Schwester hatten die Köpfe gesenkt und nickten, schon nichts mehr sehend noch hörend, schlaftrunken mit ihren Köpfen, denn schon seit Pankrazius die Schilderung seiner vermutlichen Geliebten begonnen, hatten sie angefangen, schläfrig zu werden, ließen ihn jetzt gänzlich im Stich und schliefen wirklich ein. Zum Glück für unsere Neugierde bemerkte der Oberst dies nicht, hatte überhaupt vergessen, vor wem er erzählte und fuhr ohne die niedergeschlagenen Augen zu erheben, fort, vor den schlafenden Frauen zu erzählen, wie einer, der etwas lange Verschwiegenes endlich mitzuteilen sich nicht mehr enthalten kann.[60]

Der schwermütig-ernste Habitus von Pankraz wird in dieser Sequenz in mehrfacher Hinsicht humoristisch durchkreuzt. Komik produziert zunächst die zweimalige Wiederholung des Adjektivs „kurz“ in Pankraz’ Rede. Der Protagonist scheint also immer noch der Überzeugung zu sein, knapp und bündig von seiner Reise zu erzählen. Die deutlich heruntergebrannten Kerzen sprechen freilich eine andere Sprache, denn in diesen „manifestiert sich die lange Erzählzeit“.[61] Auf die Spitze getrieben wird die Komik der Situation dadurch, dass Pankraz’ Bericht intersubjektiv ermüdend zu sein scheint, denn es ist nicht nur *eine* Person im Publikum eingeschlafen, sondern Mutter und Schwester gleichermaßen. Insofern kann die metaleptische Adressierung der Lesenden durch den Rahmenerzähler, wonach es ein „Glück für unsere Neugierde“ sei, dass Pankraz ungeachtet der Situation in seinem Bericht fortfahre, nur als ironische Wendung verstanden werden.

Gerade im Hinblick auf die Gattungszugehörigkeit von *Pankraz, der Schmoller* erweisen sich hier zwei Aspekte als bemerkenswert. Zum einen lässt sich Pankraz’ gescheitertes Erzählen als impliziter Kommentar zu gattungspoetologischen Debatten um das novellistische Erzählen im Realismus lesen. Mit der Figur des Pankraz führt Keller vor, was *kein* novellistisches Erzählen ist, nämlich ein ausuferndes Erzählen, das sich in unnötigen Details und Exkursen verliert, zu subjektiv ist und keinerlei Interesse daran hat, das Publikum bei Laune zu halten (in diesem Zusammenhang ist zu bedenken, dass Novellen im neunzehnten Jahrhundert bevorzugt in Magazinen und ähnlichen Medien veröffentlicht wurden und die Lesenden beständig bei der Stange gehalten werden mussten, Pankraz’ Erzählung wäre hier wenig von Erfolg gekrönt). Mit den Mitteln der Novelle zeigt Keller folglich, was nicht den Anforderungen an ein novellistisches Erzählen entspricht.

Zum anderen drängt sich an dieser Stelle die Frage auf, ob sich in der Szene mit den schlafenden Frauen und dem solipsistisch vor sich hin erzählenden Pankraz[62]

---

60 Keller, Pankraz, S. 38.

61 Stüssel, Erzählte Familien, S. 145.

62 Vgl. Stüssel, Erzählte Familien, S. 146.

nicht die novellenkonstitutive unerhörte Begebenheit ereignet. Es ließe sich in der Tat argumentieren, dass sich hier eine unerhörte Begebenheit im wörtlichsten aller Sinne ereignet, verweist doch der Rahmenerzähler darauf, den ermatteten Frauen sei Sehen und *Hören* vergangen. Unerhört ist demnach Pankraz' gescheiterter Erzählakt – zumindest die langatmige Geschichte über das misslungene Werben um Lydia.

Auch die heroische Abenteuererzählung von der Konfrontation mit dem Löwen in Algerien, von der er den ausgeschlafenen Frauen am Folgetag beim Frühstück berichtet, kann nicht umfänglich den Eindruck korrigieren, dass es in Kellers Novelle um ein in die Krise geratenes Erzählen von der exotischen Fremde geht. Wie bereits von der Forschung dargelegt,[63] zieht Pankraz aus seinen erzählten Erlebnissen in den Kolonien einen falschen Schluss, wenn er meint, die „Moral von der Geschichte sei einfach, daß er in der Fremde durch ein Weib und ein wildes Tier von der Unart des Schmollens entwöhnt worden sei".[64] Obschon Pankraz nach seiner Rückkehr ein wesentlich rationaleres Leben zu führen in der Lage ist – es heißt, er „verließ mit ihnen [i. e. Schwester und Mutter, F.B.] das Städtchen Seldwyla und zog in den Hauptort des Kantons, wo er Gelegenheit fand, mit seinen Erfahrungen und Kenntnissen ein dem Lande nützlicher Mann zu sein und zu bleiben"[65] –, erweist sich die Wandlung des Protagonisten vom schmollenden Kind zum „gemachte[n] Mann"[66] als fragil. Der finale Absatz der Novelle rückt Pankraz' vermeintlich erfolgreichen Bildungsweg durchaus in ein etwas anderes Licht. Es heißt:

> Nun wollten sie [i. e. die Mutter und Estherchen, F.B.] wenigstens den Namen jener Dame wissen, welcher ihnen wegen seiner Fremdartigkeit wieder entfallen war, und fragten unaufhörlich: Wie hieß sie denn nur? Aber Pankraz erwiderte ebenso unaufhörlich: Hättet Ihr aufgemerkt! Ich nenne diesen Namen nicht mehr! Und er hielt Wort; niemand hörte ihn jemals wieder das Wort aussprechen und er schien es endlich selbst vergessen zu haben.[67]

Was sich auf den ersten Blick wie eine nachträgliche Rüge liest, mit der Pankraz sein Publikum tadelt, es habe seiner Liebesgeschichte nicht die angemessene Aufmerksamkeit geschenkt, lässt sich bei genauerer Lektüre des finalen Absatzes als Indiz dafür deuten, dass Pankraz keineswegs sein infantiles Schmollwesen in der Fremde überwunden hat. Definiert man Schmollen im Anschluss an Markus Steinmayr als

63 Vgl. hierzu exemplarisch: Eva Eßlinger: Anabasis. Anmerkungen zu Gottfried Kellers Legionärsnovelle *Pankraz, der Schmoller.* In: Modernisierung und Reserve. Zur Aktualität des 19. Jahrhunderts. Hg. von Michael Neumann et al. Stuttgart 2017, S. 118 – 137, hier S. 130 f.

64 Keller, Pankraz, S. 72.

65 Keller, Pankraz, S. 72.

66 Keller, Pankraz, S. 26.

67 Keller, Pankraz, S. 72 f.

„Kommunikation von Nichtkommunikation“,[68] dann endet die Novelle so, wie sie begonnen hat und wie überdies der Novellentitel suggeriert: Pankraz verweigert wiederholt die Kommunikation mit seinen Familienangehörigen und verfügt weiterhin über das Persönlichkeitsmerkmal, ein Schmoller zu sein.[69]

Die vollkommene Mannwerdung ist demnach nur eine scheinbare, da Pankraz auch – anders als es die Seldwyler aufgrund seines majestätischen Auftrittes mit dem exotischen Umzug imaginieren – insofern kein „gemachter Mann“[70] ist, weil er unverheiratet in die Schweiz zurückkehrt und so mitnichten dem hegemonialen Männlichkeitskonzept des neunzehnten Jahrhunderts gerecht wird.[71] Seine Kompetenz, packend und lebendig von seiner Reise zu erzählen, ist demgemäß ebenso zweifelhaft wie seine Kompetenz, einer Frau erfolgreich den Hof zu machen, mündet die Liebesgeschichte mit Lydia doch keinesfalls in einem *happy ending.* Die ungeschickte Figur, die Pankraz in der Liebesgeschichte mit Lydia macht, hängt unmittelbar mit seiner Unfähigkeit zusammen, die Differenz zwischen Schein und Sein zu erkennen, wie er seinem schlafenden Publikum klagend erläutert. Schuld für seine naive Weltsicht gibt Pankraz ausgerechnet Shakespeare, jenem Dichter also, von dem Goethe in seiner huldigenden Rede „Zum Schäkespears Tag“ sagt, nichts sei so Natur wie Shakespeares Menschen („Und ich rufe Natur! Natur! nichts so Natur als Schäkespears Menschen.“).[72] Ganz anders fällt Pankraz’ Urteil über die Natürlichkeit der Shakespeare’schen Dichtung aus, wenn er moniert:

> Dieser verführerische falsche Prophet führte mich schön in die Patsche. Er schildert nämlich die Welt nach allen Seiten hin durchaus einzig und wahr wie sie ist, aber nur wie sie es in den ganzen Menschen ist, welche im Guten und im Schlechten das Metier ihres Daseins und ihrer Neigungen vollständig und charakteristisch betreiben und dabei durchsichtig wie Krystall, jeder vom reinsten Wasser in seiner Art, so daß, wenn schlechte Skribenten die Welt der Mittelmäßigkeit und farblosen Halbheit beherrschen und malen und dadurch Schwachköpfe in die Irre führen und mit tausend unbedeutenden Täuschungen anfüllen, dieser hingegen eben die Welt des Ganzen und Gelungenen in seiner Art, d.h. wie es sein soll, beherrscht und dadurch gute Köpfe in die Irre führt, wenn sie in der Welt dies wesentliche Leben zu sehen und

68 Markus Steinmayr: Archive des Fehllesens. Zum Realismus Gottfried Kellers. In: Gesetz. Ironie. Festschrift für Manfred Schneider. Hg. von Rüdiger Campe und Michael Niehaus. Heidelberg 2004, S. 167–178, hier S. 173.

69 Vgl. Steinmayr, S. 177; Uffe Hansen: Gottfried Kellers *Pankraz, der Schmoller* als ‚realistischer‘ Text. In: Metaphysik und Moderne. Von Wilhelm Raabe zu Thomas Mann. Hg. von Andreas Blödorn und Søren R. Fauth. Wuppertal 2006, S. 37–46, hier S. 39; Stüssel, Erzählte Familien, S. 144.

70 Keller, Pankraz, S. 26.

71 Vgl. Stüssel, Erzählte Familien, S. 142 f.

72 Johann Wolfgang von Goethe: Zum Schäkespears Tag. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 1.2: Der junge Goethe 1757–1775, hg. von Gerhard Sauder. München und Wien 1987, S. 411–414, hier S. 413.

> wiederzufinden glauben. […]
> Ich aber las nun die ganze Nacht in diesem Buche [i. e. in den Dramen Shakespeares, F.B.] und verfing mich ganz in demselben, da es mir gar so gründlich und sachgemäß geschrieben schien und mir außerdem eine solche Arbeit ebenso neu als verdienstlich vorkam.[73]

Just das, was Goethe in seiner Hymne auf Shakespeare als genial-authentische Darstellung des menschlichen Wesens lobt, wird Pankraz zum Verhängnis. Unfähig, Fiktion von Realität zu trennen, meint er, in Lydia eine real gewordene Frauenfigur des englischen Dramatikers, ja sogar die perfektionierte Überbietung einer solchen gefunden zu haben (sie „überbot […] in meinen Augen alles, was der gute Dichter mit seiner mächtigen Einbildungskraft erfunden, da dies lebendige Gedicht im Lichte der Sonne umherging"[74]). Gerhard Plumpe führt über Pankraz' tölpelhafte Shakespeare-Lektüre aus:

> Während in der Dichtung Shakespeares ideale Charaktere als ‚Verdichtungen' artikuliert werden […], unterstellt Pankraz die reale Existenz solcher Charaktere und sieht insbesondere Lydia als neue ‚Desdemona', ‚Helena' oder ‚Imogen'. […] Was sich Pankraz in der ‚Entmythologisierung' Lydias durch praktische Interaktion enthüllt, ist eben eine elementare Defizienz des Seins: Die ‚verdichteten' Ideale des Wunsches und der literarischen Imagination haben keine wirkliche Referenz.[75]

Frappierend sind Pankraz' unbedarfte Schlussfolgerungen aber vor allem auch deshalb, weil Shakespeare zu jenen großen Dichtern der Weltliteratur gehört, bei dem die Spannung zwischen Sein und Schein von eminenter Bedeutung ist und – das zeigen unter anderem seine Komödie *The Merchant of Venice* (Uraufführung vermutlich 1596) und seine Tragödien *Hamlet* (Entstehung vermutlich 1600), *Othello* (Entstehung vermutlich zwischen 1603 und 1604) oder *Macbeth* (Entstehungszeit nicht bekannt, Uraufführung vermutlich 1606) – die berechnende Produktion von Trugbildern zu fatalen Verstrickungen führt.

Deutet man das Verhältnis zwischen Rahmen- und Binnenerzählung als Spiegelverhältnis, so kann uns die Verhandlung der Schein-und-Sein-Differenz in der Binnenerzählung Aufschluss über die Bedeutung der Schein-und-Sein-Differenz in der Rahmenerzählung geben. Während Pankraz in der Binnenerzählung auf der Ebene der *Rezeption* an der Schein-und-Sein Differenz scheitert, wie seine verfehlte Lektüre von Shakespeares Dramen verdeutlicht, erweist er sich in der Rahmenerzählung auf der Ebene der *Produktion* als erfolglose Figur, denn er wird mitnichten den hohen Erwartungen gerecht, die er durch seine eindrucksvoll in Szene gesetzte

73 Keller, Pankraz, S. 47 f.
74 Keller, Pankraz, S. 49.
75 Plumpe, Die Praxis des Erzählens, S. 168 f.

Heimkehr evoziert. Ebenso wie Shakespeare Pankraz in die Irre führt, so vermittelt Pankraz zunächst – bedingt durch die Verheißungen des exotischen Spektakels – ein falsches Bild von sich, d. h., mit seiner äußeren Erscheinung veranlasst er ebenfalls eine ‚Fehllektüre' seiner Person. Zwar ist es ihm gelungen, den Löwen zu erlegen, sein vermeintliches Heldentum indessen ist von zweifelhafter Natur, kann er doch weder seine Zuhörerinnen geschweige denn Lydia für sich einnehmen, noch hat er sein Schmollwesen zur Genüge überwunden. Nimmt man diese Fragilität in der Beschreibung von Pankraz' Wesen ernst, so erweisen sich jene Forschungspositionen als wenig plausibel, welche Pankraz' Lebensweg und seinen Söldnerdienst in den Kolonien als einen mustergültigen Reifungsprozess beschreiben und Kellers Novelle eine primär didaktische Absicht unterstellen.[76]

Nicht die exotischen Elemente sind daher in *Pankraz, der Schmoller* das novellentypisch Neue, sondern Kellers Umgang mit abgenutzten exotistischen Topoi, die ähnlich wie in Goethes *Novelle* eine sinnlich-imposante Scheinwelt produzieren und damit den Blick auf das deutlich weniger spektakuläre Sein verstellen. Anders als es die pompös inszenierte Heimkehr des Protagonisten suggeriert, ist der Söldnerdienst in den Kolonien keinesfalls eine Schule der Männlichkeit, aus der Pankraz als charismatischer Held beziehungsweise als „gemachter Mann", wie ihn die Seldwyler nennen, zurückkehrt. Wenngleich Keller zu Beginn der Novelle das Spiel um das Exotische mitspielt und einen scheinbar affirmativen Umgang mit der aisthetischen Dimension des Exotismus pflegt, indem er den Umzug durch spannungssteigernde Strategien und die plastische Sprache als sensorisch einprägsames Spektakel darstellt, führt er die Brüchigkeit dieser Trugbilder recht rasch mit jener Szene vor Augen, in der Pankraz mit seinem Bericht von der exotisierten Fremde anhebt und sein Versprechen nicht einlösen kann, spannungsreich von seinem vermeintlich abenteuerlichen Werdegang zu erzählen und seine Familienmitglieder bei Laune oder wach zu halten. Diese Fragilität kulminiert schließlich in Prankraz' im finalen Absatz erwähnter und damit an signifikanter Stelle der Novelle positionierter Verweigerung, die im wörtlichen Sinn unerhörten Passagen der missglückten Liebesgeschichte zu wiederholen. Der Protagonist bezeugt also auch am Schluss der Novelle das, womit die Handlung einsetzt: Pankraz ist und bleibt ein Schmoller.

76 Vgl. hierzu: Bernd Neumann: „Ganzer Mensch" und „innerweltliche Askese". Zum Verhältnis von Citoyen-Utopie und bourgeoiser Wirklichkeit in Gottfried Kellers Seldwyla-Novellen. In: Monatshefte 71 (Sommer 1979), H. 2, S. 145 – 160, hier S. 146 f.

6 Über exotische Ausschweifungen im Treibhaus und die medienreflexive Programmatik des Poetischen Realismus. Theodor Fontanes *L'Adultera*

Fontanes 1880 erschienene Novelle *L'Adultera* befasst sich, wie paratextuell bereits im Titel angedeutet wird, mit dem Thema Ehebruch. Protagonistin ist die Figur Melanie van der Straaten, die durch die Heirat mit einem reichen, jüdisch-assimilierten Kommerzienrat namens Ezechiel van der Straaten in ausgesprochen wohlhabenden Verhältnissen in Berlin lebt und zwei kleine Töchter hat. Nicht nur der erhebliche Altersunterschied zwischen den Ehepartnern, sondern vor allem auch van der Straatens Hang zu anzüglich-peinlichem Verhalten veranlassen Melanie dazu, eine Affäre mit dem gleichaltrigen Bankier Rubehn einzugehen, der ebenfalls jüdischer Herkunft ist und als Freund des Hauses bei den van der Straatens verkehrt. Melanie verlässt ihren Gatten und die Kinder, heiratet Rubehn und bezieht mit ihm nach einem längeren Aufenthalt im südeuropäischen Raum eine Wohnung in Berlin. Sie bringt eine weitere Tochter zur Welt und nimmt eine Arbeit auf, als Rubehns Firma in Konkurs geht. Trotz der erschwerten Lebensumstände und ihres sozialen Abstiegs ist Melanie glücklich. Die Handlung nimmt also einen guten Ausgang, zumal van der Straaten Melanie am Schluss der Novelle verzeihen kann. Immer wieder wurde in der Forschung auf die kompositorischen und konzeptionellen Schwächen[1] und die problematische Darstellung der jüdischen Figuren[2] in der Novelle hingewiesen. Interessant ist indessen ihr ausgeprägtes medienreflexives Niveau, das vor allem Gerhard Neumann in seiner Studie zur Gemäldegalerie in *L'Adultera* in den Fokus gerückt hat.[3] Bis dato unbeachtet geblieben ist in diesem

---

1 Vgl. zur Kritik an der Komposition und Konzeption von *L'Adultera* insbesondere die folgenden Arbeiten: Peter Demetz: Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen. München 1964; ders.: Kitsch, Belletristik, Kunst: Theodor Fontane. Berlin 1970.

2 Vgl. über den Antijudaismus in *L'Adultera:* Franziska Schößler: Der jüdische Börsianer und das unmögliche Projekt der Assimilation. Zu Fontanes Roman *L'Adultera.* In: Poetische Ordnungen. Zur Erzählprosa des deutschen Realismus. Hg. von Ulrich Kittstein und Stefani Kugler. Würzburg 2007, S. 93 – 120; dies.: Konstellatives Lesen. Kanonliteratur und ihre populärkulturellen Kontexte. In: Postkolonialismus und Kanon. Hg. von Herbert Uerlings und Iulia-Karin Patrut. Bielefeld 2012, S. 135 – 153.

3 Gerhard Neumann: Speisesaal und Gemäldegalerie. Die Geburt des Erzählens aus der bildenden Kunst. Fontanes Roman *L'Adultera.* In: Roman und Ästhetik im 19. Jahrhundert. Festschrift für Christian Grawe zum 65. Geburtstag. Hg. von Tim Mehigan und Gerhard Sauder. St. Ingbert 2001, S. 139 – 169.

https://doi.org/10.1515/9783110755053-007

Zusammenhang allerdings die Funktion des Treibhauses,[4] in dem – umringt von dem berauschenden Duft exotischer Pflanzen – der titelgebende Ehebruch zwischen Melanie und Rubehn stattfindet. In der Treibhausszene entwickelt Fontane eine Programmatik realistischen Schreibens, die in hohem Maße medienreflexiv angelegt ist und nach dem Vorteil der realistischen Literatur im Wettbewerb mit anderen Medien fragt, die in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts populär sind.

Zugleich greift Fontane mit dem Ehebruch im Treibhaus und dessen aphrodisierenden Düften ein exotistisches Motiv[5] im Sinne des „libertinistischen Exotismus“[6] auf, das Émile Zola in seinem 1872 erschienenen Roman *La Curée* besonders prominent bearbeitet hat. Zolas skandalumwitteter Roman kann deshalb als prätextuelle Vergleichsfolie dazu dienen, die realistische Programmatik Fontanes vor dem Hintergrund von Zolas naturalistischer Darstellung des Treibhauses umso deutlicher zu konturieren. Anders als Zola gestaltet Fontane die Treibhausszene nämlich diskreter und weniger detailreich, was sich als Abgrenzung des realistischen Autors von Zolas provokanter Offenheit im Umgang mit tabuisierten Sujets

---

4 Heide Eilert und Isabel Nottinger haben sich bereits eingehend mit dem Treibhaus in *L'Adultera* befasst und deuten es als Motiv der *Décadence:* Heide Eilert: Im Treibhaus. Motive der europäischen Décadence in Theodor Fontanes Roman *L'Adultera.* In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 22 (1978), S. 494 – 517; Isabel Nottinger: Fontanes Fin de Siècle. Motive der Dekadenz in *L'Adultera*, *Cécile* und *Der Stechlin.* Würzburg 2003. Kürzere Berücksichtigung findet das Motiv in den Studien von Grete Röder und Uta Schürmann, allerdings spielt hier die mediale Dimension des Treibhauses ebenfalls keine Rolle: Uta Schürmann: Der ‚Fontanesche Treibhauseffekt'. Temperaturen, Emotionstheorien und Wirkungen in *L'Adultera.* in: Fontane Blätter 83 (2007), S. 53 – 66; Grete Röder: Protestantischer Realismus bei Theodor Fontane. Würzburg 2017, S. 147 – 149.

5 Heide Eilert weist auf die breitgefächerte Motivgeschichte des Treibhauses im neunzehnten Jahrhundert hin und erstellt eine ausführlichere Liste, die im Folgenden wiedergegeben wird. E.T.A. Hoffmanns *Goldener Topf* ist bei Eilert allerdings nicht genannt. Eilert zufolge ist das Motiv insbesondere von Richard Wagner geprägt worden, der in seinen Opern *Tannhäuser* (1845) und *Parsifal* (1882) im Sinne der Sehnsucht Baudelaires nach „künstlichen Paradiesen“ wiederholt mit einer tropischen Vegetation als Kulisse arbeitet und das 1858 von Mathilde Wesendonck verfasste Gedicht *Im Treibhaus. In the Hothouse* vertont. In der Literatur findet sich das Motiv in folgenden Werken: im Roman *Renée Mauperin* (1864) der Brüder Goncourt, in Flauberts *L Éducation sentimentale* (1869), in Joris-Karl Huysmans' *A rebours* (1884), in Maurice Maeterlincks Gedichtsammlung *Serres chaudes* (1889), in Heinrich Manns *Im Schlaraffenland* (1900), in Arthur Holitschers Roman *Der vergiftete Brunnen* (1900), bei Eduard von Keyserling unter anderem in *Beate und Mareile* (1903), in Ernst Stadlers Gedicht *Im Treibhaus* (1904) und in Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* (vgl. hierzu Kapitel 7 der vorliegenden Studie). Auch in der bildenden Kunst wird das Motiv bedient. Eilert verweist auf das Gemälde Edouard Manets *Dans la serre* (1879); überdies wären Carl Blechens fünfteilige Gemäldeserie *Das Innere des Palmenhauses* (1832 – 1835) und mehrere Bilder James Tissots, darunter *Rivals* (1878 – 1879), zu nennen (vgl. Eilert, Im Treibhaus, S. 506 – 508).

6 Reif, S. 22 – 24.

deuten lässt. Insgesamt fällt in den Treibhausszenen auf, dass die Autoren wiederholt das Geruchliche mit Nachdruck betonen. Aus diesem Grund frage ich nicht zuletzt in einem Exkurs am Beispiel von Gustav Freytags Roman *Soll und Haben* (1855) allgemeiner nach dem Zusammenhang von Olfaktorik und Exotik in der Literatur des Bürgerlichen Realismus.[7]

6.1 Das Treibhaus als Medium der Nähe

Die Ehebruchsszene in *L'Adultera* bildet dramaturgisch die Klimax der Handlung und ist entsprechend just in der Mitte der Novelle angesiedelt. Das Palmenhaus liegt in der weitläufigen Parkanlage von van der Straatens Berliner Sommerresidenz und wurde, wie der Erzähler der Novelle hervorhebt, nach dem Vorbild der Gewächshäuser in Kew Gardens, London, angelegt.[8] Nach einem Spaziergang im Park – dieser ist symbolisch antizipierend mit Attributen des Gartens Eden ausgestattet – begeben sich Melanie und Rubehn in das Palmenhaus:

> [S]ie befanden sich wie am Eingang eines Tropenwaldes und der mächtige Glasbau wölbte sich über ihnen. Hier standen die Prachtexemplare der Van der Straaten'schen Sammlung: Palmen, Dracäen, Riesenfarren, und eine Wendeltreppe schlängelte sich hinauf, erst bis in die Kuppel und dann um diese selbst herum [...].
> [...] Rubehn [nahm] den Vortritt und stieg hinauf und eilte sich, als er oben war, der noch auf der Wendeltreppe stehenden Melanie die Hand zu reichen. Und nun gingen sie weiter über die kleinen, klirrenden Eisenbrettchen hin, die hier als Dielen lagen, bis sie zu der von Kagelmann [i. e. dem Gärtner, F.B.] beschriebenen Stelle kamen [...]. Wirklich, es war eine phantastisch aus Blattkronen gebildete Laube, fest geschlossen, und überall an den Gurten und Ribben der Wölbung hin rankten sich Orchideen, die die ganze Kuppel mit ihrem Duft erfüllten. Es athmete sich wonnig aber schwer in dieser dichten Laube; dabei war es, als ob hundert Geheimnisse sprächen, und Melanie fühlte, wie dieser berauschende Duft ihre Nerven hinschwinden machte. [...] [D]iese weiche, schlaffe Luft machte sie selber weich und schlaff, und die Rüstung ihres Geistes lockerte sich und löste sich und fiel.
> [...]
> Und nun wollte sie sich erheben. Aber er [i. e. Rubehn, F.B.] litt es nicht und kniete nieder und hielt sie fest, und sie flüsterten Worte, so heiß und so süß, wie die Luft, die sie athmeten. Endlich aber war die Dämmerung gekommen und breite Schatten fielen in die Kuppel. Und als alles immer noch still blieb, stiegen sie die Treppe hinab und tappten sich durch ein Gewirr von Palmen, erst bis in den Mittelgang und dann in's Freie zurück.
> Draußen fanden sie Anastasia.
> „Wo Du nur bliebst!" fragte Melanie befangen. „Ich habe mich geängstigt um Dich und mich. Ja,

7 Vgl. zum Zusammenhang von Olfaktorik und Exotik bereits auch Kapitel 2 der vorliegenden Studie.
8 Vgl. Theodor Fontane: L'Adultera. Novelle, hg. von Gabriele Radecke. Berlin 1998, S. 93 f.

> es ist so. Frage nur. Und nun habe ich Kopfweh.“
> Anastasia nahm unter Lachen den Arm der Freundin und sagte nur: „Und Du wunderst dich über Kopfweh! Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen.“[9]

Auffällig an dieser Szene ist, dass Fontane hier das Medium des literarischen Textes mit der Thematisierung des Mediums Treibhaus diskursiv kontrastiert. Auf diegetischer Ebene findet sich das Treibhaus, das ich im Anschluss an Niels Werber als ein vor allem im neunzehnten Jahrhundert beliebtes „Medium der Nähe“ beschreiben möchte.[10] Die Ebene der Darstellung wiederum ist der literarische Text selbst, dessen mediale Eigenschaften es ermöglichen, die Lesenden auf Distanz zu halten. Genau um diese Differenz zwischen Medien der Nähe und Medien der Distanz geht es Fontane in der Ehebruchsszene, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Niels Werber entwirft das Treibhaus in seinen Ausführungen über Medien der Nähe im neunzehnten Jahrhundert als Vorläufer einer 1922 von Mynona (alias Salomo Friedländer) im Roman *Graue Magie* entwickelten Phantasie eines immersiven Kinos.[11] In einem immersiven Kino seien die Zuschauerinnen und Zuschauer nicht länger auf den Status passiver Rezipientinnen und Rezipienten reduziert, sondern könnten plastische, d. h. vor allem auch haptische Erfahrungen machen, indem sie Dinge tatsächlich berührten. Laut Friedländer ließen sich die Filme in einem immersiven Kino nicht länger vom wirklichen Leben unterscheiden und erzielten somit perfekte realistische Effekte.[12]

Dieser Phantasie von einem immersiven Medium, der sich auch jüngst die Ausstellung *Immersive Welten* in der Frankfurter Schirn (2018) gewidmet hat und damit beweist, dass Immersion weiterhin ein wichtiges Thema in medienbezogenen Diskussionen spielt, sind mediale Experimente mit Panoramen und Treibhäusern im neunzehnten Jahrhundert vorausgegangen. Kennzeichen dieser medialen Experimente ist der Gebrauch eines „synästhetische[n] Medienverbund[es] […], der seinen Rahmen dissimuliert, die Distanz aufhebt und die Körper der Nutzer performativ einbindet“.[13] Wie Werber betont, etablieren sich diese immersiven Medienexperimente des neunzehnten Jahrhunderts auch in Abgrenzung zur idealistischen Ästhetik Kants. Die Rezipierenden des gerahmten, Kants ästhetischen Idealen entsprechenden Werks „dürfen sich selbst im Kunstgenuss nicht auflösen,

9 Fontane, L’Adultera, S. 93 f.

10 Niels Werber: Das Glashaus. Medien der Nähe im 19. Jahrhundert. In: Medialität der Nähe. Situationen – Praktiken – Diskurse. Hg. von Pablo Abend, Tobias Haupts und Claudia Müller. Bielefeld 2012, S. 367–381.

11 Vgl. Werber, S. 367.

12 Vgl. Werber, S. 367.

13 Werber, S. 369.

sondern [müssen] mit Distanz und Disziplin [ihr] Wohlgefallen zügeln".[14] Dabei sei der „disziplinierte Kunstrezipient [...] nach dem gleichen Muster konzipiert wie das Werk, das er interesselos betrachtet. Das der Menschheit ‚würdige' Subjekt ist wohlisoliert von seiner Umwelt, operativ geschlossen und allein."[15] Ganz anders die Immersion, so Werber: Sie wolle „die Schönheiten der Kunst geradewegs in ‚Orgien und Bacchanale in gigantischem Maßstab' überführen".[16] Mit den „Orgien und Bacchanalen" kommt das zur Sprache, was insbesondere mit den immersiven Wirkungen des Treibhauses in Verbindung gebracht wird: Die synästhetische Anlage des Treibhauses, seine Düfte, die Temperatur, die optischen und akustischen Reize – kurz: seine den gesamten menschlichen Körper umwölbende exotische Atmosphäre – verleiten die Besucherinnen und Besucher zu normwidrigen, ungezügelten Verhaltensweisen. Das bürgerliche Leitbild apollinischer Begrenzung – um es mit Nietzsche und Thomas Mann auszudrücken – wird zugunsten dionysischer Entfesselung aufgegeben.

Von dieser Konnotation des Treibhauses und seinen immersiven Effekten machen Zola und Fontane gleichermaßen Gebrauch, wenn sie ihre Ehebruchsszenen in einer Umgebung des künstlichen Paradieses ansiedeln. Fontanes Erzähler stellt die immersive Wirkung des Palmenhauses, in dem Melanie und Rubehn Ehebruch begehen, explizit heraus. So nutzt der Erzähler zu Beginn der zitierten Passage den Vergleich „wie am Eingang eines Tropenwaldes", um zu indizieren, dass das van der Straaten'sche Glashaus einen exotischen Tropenwald bis zur Perfektion imitiert. Die perfekte Imitation des Tropenwaldes zeitigt sodann unmittelbare körperliche Wirkung auf das Paar:

> [A]n den Gurten und Ribben der Wölbung hin rankten sich Orchideen, die die ganze Kuppel mit ihrem Duft erfüllten. Es athmete sich wonnig aber schwer in dieser dichten Laube; dabei war es, als ob hundert Geheimnisse sprächen, und Melanie fühlte, wie dieser berauschende Duft ihre Nerven hinschwinden machte. [...] [D]iese weiche, schlaffe Luft machte sie selber weich und schlaff, und die Rüstung ihres Geistes lockerte sich und löste sich und fiel.
> [...]
> Und nun wollte sie sich erheben. Aber er [i. e. Rubehn, F.B.] litt es nicht und kniete nieder und hielt sie fest, und sie flüsterten Worte, so heiß und so süß, wie die Luft, die sie athmeten.[17]

Die Wirkung der perfekten Tropenwald-Imitation ist so intensiv, dass die Grenzen zwischen Subjekt und Umwelt aufgehoben werden. Es sind die Sinne der Nähe, d. h. das Olfaktorische, das Taktile und in metaphorischer Weise das Gustatorische, die

14 Werber, S. 370.
15 Werber, S. 370.
16 Werber, S. 370.
17 Fontane, L'Adultera, S. 93 f.

in den Vordergrund rücken. Dabei dringen die sensorischen Reize bis in die Körper der Figuren ein und setzen – wie der metaphorische Ausdruck „die Rüstung ihres Geistes lockerte sich und löste sich und fiel" anzeigt – jegliches rationale Handeln außer Kraft. In einem von Lust und Triebhaftigkeit dominierten Zustand verlieren die Figuren jegliche gesellschaftlich geforderte Distanz zueinander und ersetzen sie durch physische Intimität.

Interessant ist dabei, dass das Exotische immer wieder in enge Beziehung mit den Sinnen der Nähe gebracht wird, insbesondere mit dem Olfaktorischen. Diese topische Verknüpfung von Exotik und Olfaktorik wird, wie am *Goldenen Topf* gezeigt, bereits in der Romantik durch E.T.A. Hoffmann vorgenommen. Ab Mitte des neunzehnten Jahrhunderts tritt sie dann vermehrt in Erscheinung und bildet ein bestimmendes Motiv der *Décadence.* Bevor ich mich Zolas unverblümten Darstellungseskapaden des Ehebruchs im Treibhaus und Fontanes Kritik an Medien der Nähe und einer naturalistischen Poetik widme, lohnt es jedoch, die diskursive Koppelung von Geruch und Exotik am Beispiel von Gustav Freytags *Soll und Haben* zu untersuchen.

6.2 Exkurs. Exotik und Olfaktorik in Gustav Freytags *Soll und Haben*

Wie im einleitenden Kapitel bereits umrissen, wird seit der Aufklärung dem visuellen Register Priorität eingeräumt, weil das Sehen objektive Erkenntnis ermögliche. Den Sinnen der Nähe indessen, darunter dem Geruchssinn, spricht man dieses Potenzial ab.[18] Norbert Elias und Alain Corbin zufolge[19] findet die Abwertung des Geruchlichen im Zuge des Zivilisationsprozesses zugleich auch im europäischen Alltag statt. Durch Verstädterung und zunehmend beengte Wohnverhältnisse gewinnt der Hygienediskurs an Bedeutung, der wiederum mit einer ‚Desodorierung' der Gesellschaft, also der Verdrängung olfaktorischer Reize aus dem Bereich des Sozialen einhergeht. Die Abwertung des Geruchssinns in der europäischen Kultur führt dazu, dass ihm der Charakter des Rätselhaften, Irrationalen, Tierischen und Primitiven zugeschrieben und er in Zusammenhang mit „orientalischem Luxus, Ausschweifung und Sittenverfall"[20] gebracht wird. Entsprechend sind es diese mit

18 Vgl. hierzu u. a.: Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hg.): Das Schwinden der Sinne. Frankfurt a. M. 1984; Jütte; Jürgen Raab: Soziologie des Geruchs. Über die soziale Konstruktion olfaktorischer Wahrnehmung. Konstanz 2001, S. 61–63; Naumann-Beyer, Sinnlichkeit, S. 537–539.
19 Vgl. Elias; Corbin.
20 Diaconu, S. 84. Vgl. zur Exotisierung des Olfaktorischen auch: Dragstra, S. 159 f.; Rindisbacher, What's this Smell?, S. 73 f.

dem Olfaktorischen assoziierten Attribute radikaler Alterität, die man im Kontext exotistischer Phantasien herbeisehnt. Die Verknüpfung von Geruchssinn und Exotik erweist sich vorzugsweise in der Literatur der *Décadence* als beliebter Topos, um in antisozialem Gestus gegen die gesellschaftliche Norm der Desodorierung aufzubegehren. Bei Fontane und Zola gilt die Darstellung exotischer Geruchserlebnisse im Treibhaus bereits als Signum des Dekadenten. Eine sich noch unter bürgerlichen Vorzeichen abspielende Verknüpfung von Exotik und Olfaktorik nimmt um die Jahrhundertmitte unterdessen Gustav Freytags Roman *Soll und Haben* vor.

Soll und Haben, 1855 erschienen und einer der populärsten Romane des neunzehnten Jahrhunderts, gilt als Gründungstext des Bürgerlichen Realismus und ist aufgrund seiner offenkundig judenfeindlichen Ressentiments und seiner antipolnischen Haltung in der Forschung äußerst umstritten. In der Traditionslinie des Bildungsromans schildert *Soll und Haben* die erfolgreiche Karriere des Bürgers Anton Wohlfart in einem Breslauer Kontor namens T. O. Schröter, das sich auf den Handel mit Kolonialwaren spezialisiert hat. Anton bewährt sich nach harten Proben als rechtschaffener und disziplinierter Kaufmann, darf im Sinne eines klassischen *happy ending* zum Schluss die Schwester von Herrn Schröter heiraten und wird Teilhaber des Kontors. Diametral entgegengestellt ist dem Protagonisten zum einen die Figur des Juden Veitel Itzig, ein ebenfalls ehrgeiziger Geschäftsmann, der letztlich allerdings an seiner Habgier und seinen Betrügereien zugrunde geht. Zum anderen zeichnet sich der Roman durch eine äußerst negative Repräsentation der polnischen Bevölkerung aus, indem diese als primitiv, faul und völlig verwahrlost charakterisiert wird und neben den jüdischen Figuren als Kontrastfolie fungiert, vor deren Hintergrund Freytag die deutsch-protestantische Tüchtigkeit und Ordnungsliebe besonders scharf herauszustellen vermag.[21] Der Duft exotischer Dinge ist in *Soll und Haben* insofern von Bedeutung, als der auktoriale Erzähler bereits auf der zweiten Seite des Textes darauf hinweist, dass es die Poesie des Kaffeeduftes ist, die Anton als kleinen Jungen dazu veranlasst, später den Beruf des Kaufmanns zu ergreifen. Beschrieben wird eine idyllische Szene im Kreise von Antons Familie. Aufgrund eines besonderen Verdienstes des Vaters erhält die Familie Wohlfart alljährlich zu Weihnachten ein Geschenkpaket:

21 In einer gesonderten Studie ließe sich untersuchen, warum die jüdischen und polnischen Figuren als ‚Andere' und ‚Fremde' im Gegensatz zu den Kolonialwaren in *Soll und Haben* nicht exotisiert werden. Meine These wäre, dass sich eine exotisierende Wahrnehmung im Roman nur dann einstellt, wenn sie sich auf weit entfernte Regionen und deren Kulturen bezieht, weil auch nur dann eine verklärende Sicht auf Fremdes und Anderes möglich ist. Die jüdischen und polnischen Figuren sind in räumlicher Hinsicht zu nah bei den deutsch konnotierten Figuren und eignen sich deshalb nicht als Projektionsfläche für idealisierende Diskurse wie den Exotismus.

> An jedem Weihnachtsfest wurde durch die Post eine Kiste in das Haus des Kalkulators befördert, worin ein Hut des feinsten Zuckers und ein großes Paket Kaffee standen. […] Der Kaffee […] wurde von der Frau Kalkulatorin eigenhändig gebrannt, und sehr angenehm war das Selbstgefühl, mit welchem der würdige Herr die erste Tasse dieses Kaffees trank. Das waren die Stunden, wo ein poetischer Duft, der so oft durch die Seelen der Kinder zieht, das ganze Haus erfüllte. Der Vater erzählte dann gern dem Sohne die Geschichte dieser Sendungen. […] Das war ein unscheinbares, leichtes Band, welches den Haushalt des Kalkulators mit dem geschäftlichen Treiben der großen Welt verknüpfte; und doch wurde es für Anton ein Leitseil, wodurch sein ganzes Leben Richtung erhielt. Denn wenn der alte Herr am Abend in seinem Garten saß […], dann verbreitete er sich gern mit leiser Sehnsucht über die Vorzüge eines Geschäftes und fragte dann scherzend seinen Sohn, ob er auch Kaufmann werden wolle. Und in der Seele des Kleinen schoß augenblicklich ein hübsches Bild zusammen, wie die Strahlen bunter Glasperlen im Kaleidoskop, zusammengesetzt aus großen Zuckerhüten, Rosinen und Mandeln und goldenen Apfelsinen, aus dem freundlichen Lächeln seiner Eltern und all dem geheimnisvollen Entzücken, welches ihm selbst die ankommende Kiste je bereitet, bis er begeistert ausrief: „Ja, Vater, ich will!“[22]

Mithin stellt der Duft des Kaffees den Generator der Romanhandlung dar. Wie Irmtraud Hnilica ausführt, ist der Duft dieses exotischen Handelsguts maßgeblich in einen ästhetischen Diskurs eingelassen, operiert der Roman doch emphatisch mit der Formel von der „Poesie des Kaffeeduftes“.[23] Frappierend ist Freytags Verknüpfung von Olfaktorischem und Ästhetischem deshalb, weil der Geruchssinn seit der Aufklärung durch seine Abwertung in der idealistischen Philosophie – paradigmatisch bei Kant und Hegel – nur selten Gegenstand ästhetischer Theorie und Praxis war. Allerdings lässt sich diese Verknüpfung als Rückgriff auf jenen Topos verstehen, demzufolge das Exotische als das konstitutiv Andere der westlichen Welt in engen Zusammenhang mit einer umfassenden Sinnlichkeit gebracht wird.

Innerhalb des Romans nun eröffnet die Formel von der „Poesie des Kaffeeduftes“ ein multiples Bedeutungsspektrum. Definiert man Poesie zunächst dem gängigen Gebrauch nach als etwas, das im Gegensatz zum Prosaisch-Alltäglichen dem Feld der Kunst zuzurechnen ist, besteht die Poesie des Kaffeeduftes im Kontext der zitierten Passage vor allem darin, dass er aufgrund seiner exotisch-intensiven Qualität zur Triebfeder ästhetischer Erfahrung wird. So richtet sich die Aufmerksamkeit des Erzählers und der Figuren in besonderem Maße auf die „sinnliche Erscheinungsweise“[24] des Heißgetränks; der Kaffeeduft löst die Phan-

---

22 Gustav Freytag: Soll und Haben. Roman in sechs Büchern. Mit einem Nachwort von Hans Mayer. Textredaktion Meinhard Hasenbein. München und Wien 1977, S. 12 f.

23 Vgl. Irmtraud Hnilica: Im Zauberkreis der großen Waage. Die Romantisierung des bürgerlichen Kaufmanns in Gustav Freytags *Soll und Haben.* Heidelberg 2012, S. 173 – 175.

24 Franz von Kutschera: Ästhetik. Berlin und New York 1989, S. 74.

tasie vom Exotisch-Sinnlichen ein und wird zum außergewöhnlichen Spektakel, zur Sensation im Wortsinn und zur Quelle eines exklusiven Genusserlebnisses. Die Prononcierung des Olfaktorischen ist in dieser Passage deswegen signifikant, weil es als räumliches Phänomen beschrieben wird („ein poetischer Duft, der […] das ganze Haus erfüllte") und sich somit im Anschluss an Gernot Böhmes „neue Ästhetik" des Sinnlichen als Erzeuger einer spezifischen Atmosphäre fassen lässt, die die Wahrnehmenden leiblich-emotional affiziert und in eine feierliche, beseelte Stimmung versetzt; folglich also ihres Alltages enthebt.[25] Der rituell-atmosphärische Charakter und seine Einlassung in das Weihnachtsfest rückt das Zelebrieren des Kaffeeduftes im Hause der Wohlfarts in assoziative Nähe zur katholischen Liturgie und ihrer Verwendung von Weihrauch, wodurch eine topische Verschmelzung von Heiligem und Exotischem stattfindet, in deren Rahmen „Kontemplation und kurioses Bestaunen Hand in Hand"[26] gehen. Dieses Moment von Staunen und Kontemplation, das der Kaffeeduft auslöst, veranlasst den Vater wiederholt dazu, „dem Sohne […] [von der] Geschichte dieser Sendungen" zu berichten. Wie Irmtraud Hnilica und Hans J. Rindisbacher beobachten, besteht die Poesie des Kaffeeduftes also auch darin, dass er einen „narrativen Zugriff"[27] auf sich herausfordert und infolgedessen Generator von Erzählungen wird.[28] Mit der Formel von der „Poesie des Kaffeeduftes", die so bedeutungsvoll am Beginn des Romans platziert ist und darauf verweist, dass der olfaktorische Reiz des exotischen Genussmittels sowohl das Moment ästhetischer Erfahrung ermöglicht als auch an die Hervorbringung von Narrativen geknüpft ist, reiht sich Freytag in die Poesie-Prosa-Debatte ein, die um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts vor allem durch die ästhetische Theorie Hegels bestimmt ist. Gegen dessen Denken wendet sich Freytag bereits durch die Rehabilitierung des Geruchssinns in *Soll und Haben.* Zugleich lässt sich der Roman auch insofern als literarische Replik auf Hegel verstehen, als Freytag auf die Auslotung „mögliche[r] poetische[r] Dimensionen […] der Alltags- und Arbeitswelt"[29] abzielt. Eine dieser Dimensionen ist der

---

25 Vgl. Gernot Böhme: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. 7., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin 2013 und ders., Aisthetik.

26 Stefan Schröder: Exotismus. In: Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen. Hg. von Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert und Hans Peter Hahn. Stuttgart und Weimar 2014, S. 201 – 205, hier S. 205.

27 Christiane Holm: Andenken, Überbleibsel und Souvenir. Zur Genese einer modernen Erinnerungsfigur und ihrer Transformation im Holocaust-Gedenken. In: KZ-Souvenirs. Erinnerungsobjekte der Alltagskultur im Gedenken an die nationalsozialistischen Verbrechen. Hg. von Ulrike Dittrich und Sigrid Jacobeit. Potsdam 2005, S. 14 – 27, hier S. 21.

28 Vgl. Hans J. Rindisbacher: The Smell of Books. A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature. Ann Arbor 1995, S. 41 f.; Hnilica, S. 174.

29 Hnilica, S. 175.

Kaffee beziehungsweise sein Duft, der poetisch in die nüchtern-moderne Sphäre des Arbeitslebens hineinwirkt und sie mit einem ästhetischen Gepräge versieht, denn „[d]urch seine exotische Herkunft und die Phantasien, die Anton an diese Herkunft knüpft, erweist sich der Kaffee [...] als Türöffner in andere Welten.“[30] So bringt der Erzähler die Kaffeezeremonie aus Antons Kinderzeit stets in Verbindung mit dessen späteren kurzfristig-poetischen Erlebnissen als Kaufmann, wenn er in Kontakt mit den Kolonialwaren des Kontors kommt. Wiederholt ermöglichen die Waren Anton eskapistische Momente eines imaginierten In-die-Ferne-Schweifens und ästhetischer Erfahrung jenseits der alltäglichen Routine – etwa in der Lagerhalle des Kontors. Diese Halle präsentiert sich Anton in einem Modus, welcher ihre kommerzielle Funktion vergessen lässt und dem Protagonisten indessen in Gestalt einer frühneuzeitlichen Wunderkammer erscheint. Obgleich im Rahmen derartiger Erfahrungen auch andere sensuelle Attribute der Waren bedeutsam werden, gilt es zu fragen, warum es besonders die olfaktorische Qualität des Kaffees ist, die – indem sie den Romanauftakt bildet und als zentraler Handlungsgenerator wirkt – an herausgehobener Stelle des Textes steht. Stellt der Wunsch Antons, qua Kolonialwarenhandel ein „unscheinbares, leichtes Band“[31] zwischen sich und den entferntesten Teilen des Globus zu knüpfen, den Beweggrund dar, eine Karriere als Kaufmann im Kontor zu verfolgen, so ermöglicht es ihm dezidiert der Geruch des Kaffees, auf vermeintlich besonders unmittelbare und authentische Weise in Kontakt mit dieser fernen Welt zu kommen, erfordert doch die Rezeption olfaktorischer Reize eine materiell-räumliche Nähe[32] zwischen Wahrnehmungssubjekt und wahrgenommenem Objekt, d. h., in der Geruchserfahrung findet eine „Verschmelzung von Ich und Welt“[33] statt. Diese Form der Nähe ist für den Protagonisten deshalb wünschenswert, weil sie nicht mit den Beschwerlichkeiten des Reisens und der tatsächlichen physischen Präsenz an fremden Orten verbunden ist, wodurch die idealisierenden Phantasien und die Poesie, die Anton an das Exotische koppelt, ungehindert aufrechterhalten werden können. Dass die reale Erfahrung der fernen und verklärten exotischen Fremde[34] zumeist mit dem Moment der Desillusionierung einhergeht, zeigt sich an späterer Stelle des Romans, als Antons Kollege Fink enttäuscht von einem Aufenthalt aus Amerika zurückkehrt;

---

30 Hnilica, S. 175.
31 Freytag, S. 14.
32 Vgl. Raab, S. 57.
33 Diaconu, S. 87.
34 Polen als geografisch näher gelegenes fremdes Territorium wird indessen nicht verklärend exotisiert. Dies lässt darauf schließen, dass in *Soll und Haben* der Vorgang der Exotisierung an große räumliche Distanzen geknüpft ist und über die Differenz von europäisch versus außereuropäisch operiert.

einem Aufenthalt, an den Fink große Hoffnungen geknüpft hatte. Das Ernüchternde einer Reise, das der vom Roman zelebrierten Poesie widerstrebt, bleibt also bei der Wahrnehmung des Kaffeeduftes ausgeklammert, ohne dabei den scheinbar authentisch-unmittelbaren Bezug zur Ferne, den das Olfaktorische verspricht, aufgeben zu müssen.[35]

Trägt der Kaffeeduft in *Soll und Haben* die Suggestion illusionsgesättigter Unmittelbarkeit in sich, so wird dieses Moment des Unmittelbaren auch dadurch potenziert, dass viele Gerüche weder sprachlich noch anderweitig medial gut repräsentierbar sind, da sie (im Gegensatz zu visuellen Reizen wie Farben) stark objektgebunden sind. Es bedarf demnach, wie *Soll und Haben* selbst deutlich macht, der tatsächlichen Präsenz des Geruchsobjektes, um die spezifische Beschaffenheit des Kaffeeduftes wahrnehmen zu können. Sprachlich reflektiert wird diese Exklusivität, indem der Roman entgegen seinem realistischen Credo nicht den Versuch unternimmt, den Kaffeeduft in epischer Breite – etwa durch Vergleiche – zu umschreiben, sondern tatsächlich nur die Geruchsquelle benennt. Folglich zeigt sich bei Freytag, dass die Poetik des Realismus durch die phänomenologische Dimension des Olfaktorischen an ihre Grenzen stößt.

6.3 Olfaktorik, Exotik und Erotik. Émile Zolas *La Curée*

Anders verfährt Émile Zola. Sein naturalistischer Roman *La Curée*, der die dekadente Gesellschaft im Paris des Zweiten Kaiserreichs, ihre Gier nach Luxus und Reichtum, ihre anrüchigen Geschäfte, ihre dionysischen Exzesse und ihre ausgeprägte Nervosität beleuchtet, ist darum bemüht, selbst das Geruchliche möglichst detailliert im sprachlich verfassten Medium des literarischen Textes zu repräsentieren. Die Dimension des Olfaktorischen zieht sich motivisch durch den gesamten Roman und gewinnt vorzugsweise als exotischer Geruch in der Treibhausszene am Ende des vierten Kapitels, in welcher das illegitime sexuelle Verhältnis zwischen Renée und ihrem Stiefsohn Maxime in dokumentarischer Genauigkeit dargestellt wird, an Bedeutung. Just diese exzessive Genauigkeit ist

---

35 Auf besonders drastische Weise kommt die Verklärung von Antons Kontakt zu fernen Ländern auch in dem Umstand zum Ausdruck, dass die Herstellungsbedingungen des Kaffees und der anderen exotischen Waren, d. h. der koloniale Kontext und das „Element des unmittelbaren Zwangs[,] […] geleugnet“ werden, denn laut Christine Achinger „handelt es sich beim [im Roman genannten, F.B.] ‚Neger aus Kongo im Dienst des virginischen Pflanzers‘ […] natürlich um einen Sklaven.“ (Christine Achinger: Prosa der Verhältnisse und Poesie der Ware. Versöhnte Moderne und Realismus in *Soll und Haben.* In: 150 Jahre *Soll und Haben.* Studien zu Gustav Freytags kontroversem Roman. Hg. von Florian Krobb. Würzburg 2005, S. 67–86, hier S. 71).

auch ein signifikanter Unterschied zu Fontane. Wenngleich sowohl Fontane als auch Zola darauf abzielen, mithilfe der Textsorte der Beschreibung einen präzisen Eindruck der Szenerie zu vermitteln, zeigt der Vergleich der beiden Autoren, dass Fontane wesentlich stärker auf eine distanziertere Darstellung abzielt und damit auf eine größere Differenz zwischen dem Medium des literarischen Textes und dem Medium Treibhaus setzt.

Über die extravagante Kulisse des Geschlechtsverkehrs und ihre exotischen Düfte, für deren Beschreibung Zola zuvor die Pflanzenwelt im Pariser *Jardin des Plantes* studiert hat,[36] führt der Erzähler in *La Curée* wesentlich langatmiger, als hier wiedergegeben werden kann, aus:

> La nuit ardente qu'ils y passèrent fut suivie de plusieurs autres. La serre aimait, brûlait avec eux. Dans l'air alourdi, dans la clarté blanchâtre de la lune, ils voyaient le monde étrange des plantes qui les entouraient, se mouvoir confusément, échanger des étreintes. [...]
> Aux quatre angles, à l'endroit où des rideaux de lianes ménageaient des berceaux, leur rêve charnel s'affolait encore, et les jets souples des Vanilles, des Coques du Levant, des Quisqualus, des Bauhinia, étaient les bras interminables d'amoureux qu'on ne voyait pas, et qui allongeaient éperdument leur étreinte, pour amener à eux toutes les joies éparses. Ces bras sans fin pendaient de lassitude, se nouaient dans un spasme d'amour, se cherchaient, s'enroulaient, comme pour le rut d'une foule. C'était le rut immense de la serre, de ce coin de forêt vierge où flambaient les verdures et les floraisons des tropiques.
> Maxime et Renée, les sens faussés, se sentaient emportés dans ces noces puissantes de la terre. [...]
> S'ils avaient fermé les yeux, si la chaleur suffocante et la lumière pâle n'avaient pas mis en eux une dépravation de tous les sens, les odeurs eussent suffi à les jeter dans un éréthisme nerveux extraordinaire. Le bassin les mouillait d'une senteur âcre, profonde, où passaient les mille parfums des fleurs et des verdures. Par instants, la Vanille chantait avec des roucoulements de ramier; puis arrivaient les notes rudes des Stanhopéa, dont les bouches tigrées ont une haleine forte et amère de convalescent. Les Orchidées, dans leurs corbeilles que retenaient des chaînettes, exhalaient leurs souffles, semblables à des encensoirs vivants. Mais l'odeur qui dominait, l'odeur où se fondaient tous ces vagues soupirs, c'était une odeur humaine, une odeur d'amour, que Maxime reconnaissait, quand il baisait la nuque de Renée, quand il enfouissait sa tête au milieu de ses cheveux dénoués. Et ils restaient ivres de cette odeur de femme amoureuse, qui traînait dans la serre, comme dans une alcôve où la terre enfantait.
> [...]
> Et ils étaient à mille lieues de Paris, en dehors de la vie facile du Bois et des salons officiels, dans le coin d'une forêt de l'Inde, de quelque temple monstrueux, dont le sphinx de marbre noir devenait le dieu. [...]
> Et, au milieu de la peau noire, le corps de Renée blanchissait, dans sa pose de grande chatte accroupie, l'échine allongée, les poignets tendus, comme des jarrets souples et nerveux. Elle était toute gonflée de volupté, et les lignes claires de ses épaules et de ses reins se détachaient

36 Vgl. Eilert, Im Treibhaus, S. 506.

avec des sécheresses félines sur la tache d'encre dont la fourrure noircissait le sable jaune de l'allée. Elle guettait Maxime, cette proie renversée sous elle, qui s'abandonnait, qu'elle possédait tout entière. Et, de temps à autre, elle se penchait brusquement, elle le baisait de sa bouche irritée. Sa bouche s'ouvrait alors avec l'éclat avide et saignant de l'Hibiscus de la Chine, dont la nappe couvrait le flanc de l'hôtel. Elle n'était plus qu'une fille brûlante de la serre.[37]

37 Émile Zola: La Curée. Mit einem Vorwort von Jean Borie, hg. und mit Anmerkungen versehen von Henri Mitterand. Paris 1981, S. 217–219. Dt. Übersetzung: „Der glühenden Nacht, die sie dort verbracht hatten, folgten weitere. Das Treibhaus liebte, entbrannte mit ihnen. In der schwülen Luft, dem weißlichen Mondlicht sahen sie die fremdartige Pflanzenwelt, die sie hier umgab, in wirrer Bewegung und gegenseitiger Umschlingung. […] In den vier Ecken, dort, wo Vorhänge aus Schlinggewächsen Lauben schufen, wurde ihr sinnlicher Traum noch betörender, und die geschmeidigen Schlößlinge der Vanille, des Kockelskornstrauchs, der Quisqualus und Bauhinien wurden zu unermeßlich langen Armen verborgener Liebender, die sich in ihrer Verschlingung sehnsüchtig ausstreckten, um alle rings verstreuten Lüste an sich zu ziehen. Diese endlosen Arme hingen entweder schlaff herab, oder sie verknoteten sich im Liebeskrampf, suchten einander, umschlangen sich wie zu einer Massenbrunst. Es war die ungeheure Brunst des Gewächshauses, dieses Stückchens Urwald, wo das Laub und die Blütenpracht der Tropen in Liebesglut entbrannten.

Maxime und Renée fühlten sich in ihrer verderbten Sinnlichkeit in die gewaltige Paarung der Natur hineingerissen. […]

Hätten sie die Augen geschlossen, hätten die erstickende Hitze und das fahle Licht nicht all ihre Sinne verdorben, so würden schon die Gerüche genügt haben, sie in einen Zustand außergewöhnlicher Überreiztheit zu versetzen. Dem Wasserbecken entstieg ein feuchter, herber, unergründlicher Wohlgeruch, durchzogen von tausenderlei Blatt- und Blütendüften. Zuweilen sang die Vanille mit gurrender Turteltaubenstimme; dann klangen die rauhen Töne der Stanhopea auf, aus deren getigertem Rachen der scharfe, bittere Atem Genesender weht. Gleich lebendigen Weihrauchgefäßen verströmten die Orchideen in ihren an feinen Ketten hängenden Körben ihren Odem. Doch der beherrschende Geruch, in dem all jenes unbestimmte Schmachten unterging, war ein Menschengeruch, ein Liebesgeruch, den Maxime jedesmal wiedererkannte, wenn er den Nacken Renées küßte oder seinen Kopf in ihrem aufgelösten Haar vergrub. Und beide blieben sie trunken von diesem Duft einer liebenden Frau, der das Treibhaus durchwehte wie einen Alkoven, darin die Erde gebiert.

[…] Und Renée und Maxime waren tausend Meilen von Paris entfernt, weit fort vom leichten Leben des Bois de Boulogne und der offiziellen Salons, in einem Winkel eines indischen Urwalds, eines Riesentempels, dessen Gottheit die schwarze Marmorsphinx war. […]

Und mitten auf dem schwarzen Bärenfell leuchtete weiß Renées Körper in der Stellung einer großen kauernden Katze, den Rücken langgestreckt, die Handgelenke federnd wie geschmeidige, nervige Beine. Sie war geschwellt von Wollust, und die reinen Linien ihrer Schultern und Hüften traten deutlich hervor wie bei einer Katze und hoben sich scharf von dem tintenschwarzen Flecken ab, den der Pelz auf den gelben Sand des Weges malte. Sie belauerte Maxime, diese unter ihr zu Boden geworfene Beute, die sich ganz aufgab, von der sie völlig Besitz ergriffen hatte. Und von Zeit zu Zeit beugte sie sich plötzlich über ihn und küßte ihn mit ihren rasenden Lippen. Dabei öffnete sich ihr Mund lüstern und blutrot leuchtend wie die chinesische Rose, die eine Mauer des

Zola setzt in seiner Treibhauspassage gleichsam ein olfaktorisches Orchester, ein Orchester unzähliger intensiver Düfte und Gerüche in Szene. Die Beschaffenheit der Düfte und Gerüche wird durch mehrere Adjektive („âcre, profonde", „forte et amère"), die Nutzung von Formulierungen, die auf andere sensorische Register verweisen („la Vanille chantait avec des roucoulements de ramier; puis arrivaient les notes rudes des Stanhopéa"), durch die Benennung der Geruchsquellen („[l]e bassin les mouillait d'une senteur âcre, profonde, où passaient les mille parfums des fleurs et des verdures", „la Vanille", „les notes rudes des Stanhopéa", „une odeur humaine", „cette odeur de femme amoureuse") und durch Vergleiche („semblables à des encensoirs vivants") möglichst detailreich versprachlicht. Eine Strategie, mittels derer Zola es vermeidet, dass die Geruchsszenerie rein abstrakt bleibt, sondern zumindest teilweise für die Lesenden vorstellbar wird, ist die Mischung von exotischen und bekannten Gerüchen. In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts dürften die exotischen Düfte im Treibhaus wie etwa der Vanilleduft aufgrund seiner Seltenheit nur wenigen westeuropäischen Leserinnen und Lesern vertraut sein. In seiner Ubiquität ist der Geruch menschlicher Ausdünstungen indessen für alle Leserinnen und Leser imaginierbar.

Fontane nun übernimmt für seine Treibhausbeschreibung zentrale Elemente aus Zolas *La Curée.* Er folgt ihm in der Betonung der schwülen Atmosphäre, die sich betäubend auf alle Sinne auswirkt, und der damit verbundenen immersiven Effekte. Wie Renée und Maxime fühlen sich Melanie und Rubehn in einen tropischen Wald versetzt. Allerdings ist Fontanes Erzähler in deutlich geringerem Maße genau als Zolas, denn er verzichtet nicht nur auf eine ähnlich ausführliche Schilderung des Interieurs, er sieht vor allem davon ab, über den Liebesakt in seiner ganzen epischen Breite zu schreiben. Während Fontane den Koitus ausschließlich über das atmosphärische Setting des Treibhauses, die körperliche Annäherung des Paares, den plötzlichen, eine Aussparung markierenden Zeitsprung („[e]ndlich aber war die Dämmerung gekommen") und die intertextuelle Referenz auf Goethes aus den *Wahlverwandtschaften* (1809) stammende Formel „Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen" andeutet, gibt sich Zolas Erzähler ohne jegliche Scham der sprachlichen Bebilderung des sexuellen Verkehrs von Renée und Maxime hin. Dabei lässt er sogar den Eindruck entstehen, als partizipiere das gesamte Palmenhaus in einem gleichsam kollektiven Exzess am Akt, denn die exotischen Gewächse fügen sich – gewissermaßen in einer *imitatio* – in die im Treibhaus stattfindende allumfassende Verschlingung menschlicher wie pflanzlicher Körper ein.

Palais mit ihrem Teppich bedeckte. Jetzt war sie nur noch ein glühendes Treibhausgeschöpf." (Émile Zola: Die Beute. München 1974, S. 275–280).

Zolas Detailversessenheit geht also weit über jene von Fontane hinaus und lässt sich als Strategie des naturalistischen Schreibens identifizieren, mittels dessen Zola versucht, die immersiven Effekte des Treibhauses als Medium der Nähe auch für seinen Roman nutzbar zu machen. Fontane grenzt sich davon ab, indem er eine klare Unterscheidung zwischen den medialen Bedingungen des Treibhauses und denen des literarischen Textes markiert. Diese Trennlinie zwischen Medien der Nähe und Medien der Distanz ist von entscheidendem Interesse hinsichtlich der sensorischen Qualitäten exotistischen Schreibens.

6.4 Kritik an Medien der Nähe und Fontanes realistische Programmatik

Die potenziellen Gefahren für den bürgerlichen Anstand, die von Medien der Nähe wie etwa dem Treibhaus auszugehen drohen, spielt Fontane in *L'Adultera* bereits vor dem Ehebruchskapitel anhand eines anderen Beispiels durch, in dem die Zerstörung eines Distanz sichernden Rahmens beziehungsweise einer Distanz sichernden Grenze im literalen Sinn in Szene gesetzt wird.

Im elften Kapitel, d. h. einem Kapitel vor der Ehebruchsszene im Palmenhaus, kündigt Melanie ihrem Mann van der Staaten an, dass sie den Gast Rubehn durch die luxuriöse Anlage des Hauses führen möchte: „Ich habe vor, mit deinem Obstgarten zu beginnen und dem Obstgarten das Palmenhaus und dem Palmenhause das Aquarium folgen zu lassen."[38] Die Erwähnung des Aquariums veranlasst van der Straaten zu einer kurzen und zugleich indirekt warnenden Anekdote:

> „Ein gutes Programm, das mich nur hinsichtlich seiner letzten Nummer etwas erschreckt oder wenigstens zur Vorsicht mahnen läßt. Sie müssen nämlich wissen, Rubehn, was wir letzten Sommer in dieser erbärmlichen Glaskastensammlung, die den stolzen Namen Aquarium führt, schaudernd selbst erlebt haben. Nicht mehr und nicht weniger als einen Ausbruch, Eruption, und ich höre noch Anastasias Aufschrei und werd' ihn hören bis ans Ende meiner Tage. Denken Sie sich, eine der großen Glasscheiben platzt, Ursache unbekannt, wahrscheinlich aber, weil Gryczinski seinem Füsiliersäbel eine falsche Direktive gegeben, und siehe da, ehe wir drei zählen können, steht unser ganzer Aquariumflur nicht nur handhoch unter Wasser, sondern auch alle Schrecken der Tiefe zappeln um uns her, und ein großer Hecht umschnopert Melanies Fußtaille mit allersichtlichster Vernachlässigung Tante Riekchens. Offenbar also ein Kenner. Und in einem Anfalle wahnsinniger Eifersucht hab' ich ihn schlachten lassen und seine Leber höchsteigenhändig verzehrt."[39]

---

38 Fontane, L'Adultera, S. 84.

39 Fontane, L'Adultera, S. 84 f.

Diese Anekdote vom zerbrochenen Glas des Aquariums lässt sich als Teil von Fontanes medienreflexiven Passagen der Novelle deuten – und auch hier geht es um die Problematik der Nähe. Anders als beim Treibhaus dienen die Glaswände eines Aquariums dazu, die Rezipierenden von den dargebotenen Objekten zu trennen. Während das Palmenhaus die Rezipierenden in sein inneres Gehäuse aufnimmt, ist es Aufgabe des Aquariums, eine Grenze zwischen den Betrachterinnen und der Unterwasserwelt im Gehäuse zu ziehen. Durch ein Missgeschick wird diese Grenze in der von van der Straaten erzählten Anekdote jedoch zerstört, sodass sich nicht nur das Zimmer, in dem das Aquarium steht, zumindest „handhoch" in eine Unterwasserwelt verwandelt. Zugleich führt die Zerstörung der Glasscheibe dazu, dass Rezipierende und Dargestelltes unmittelbar in Berührung miteinander kommen. Dabei wird die Dominanz des Visuellen, das als Fernsinn klassifiziert ist, durch den Nahsinn des Taktilen ersetzt, denn der Hecht schnuppert, wie es van der Straaten formuliert, um Melanies Fuß herum. Diese Annäherung deutet van der Straaten in seiner schamlosen, gleichzeitig aber auch humorvollen Art als regelwidrigen erotischen Kontakt zwischen seiner Frau und einem Fisch. Weil er den Hecht zu einem männlichen Widersacher stilisiert, der sich der Reize Melanies bewusst sei, lässt ihn van der Straaten in einem Akt der Eifersucht zum Verzehr seiner Leber schlachten.[40]

Die implizite Warnung, die van der Straaten mit seiner Anekdote von der zerstörten Trennwand des Aquariums und der vermeintlich unzüchtigen Annäherung von Fisch und Melanie an Rubehn richtet, bleibt letztlich wirkungslos: Auf den Bericht vom Aquarium im elften Kapitel der Novelle folgt sogleich das zwölfte Kapitel und damit die Ehebruchsszene im Treibhaus. Dabei setzt Fontane den transgressiven Risiken durch diese beiden Medien den realistischen Erzähltext als Medium entgegen, das ausreichend Distanz wahren kann. Wenngleich Fontane der Literatur des Realismus durchaus immersives Potenzial zuschreibt – „Realismus läge dann vor", so fasst Wolfgang Preisendanz Fontanes Position zusammen, „wenn […] die Gestalten und Vorgänge eines Buches sich so unter die Gestalten und Vorgänge unseres faktischen Lebens einreihten, daß wir in der Erinnerung nicht mehr unterscheiden könnten, ob es erlebte oder gelesene Menschen und Begebenheiten waren" –,[41] beharrt er doch auf der Differenz von Literatur und Lebenswelt der Leserschaft.

---

40 Die Szene spielt auch auf den Prometheus-Mythos an. Der Hecht, der sich anmaßt, Melanie als vermeintlich ebenbürtiger Liebhaber zu umwerben, wird durch den Verzehr seiner Leber für das hochmütige Verhalten bestraft.

41 Wolfgang Preisendanz: Voraussetzungen des Poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts. In: Begriffsbestimmung des literarischen Realismus. Hg. von Richard Brinkmann. Darmstadt 1969, S. 453 – 479, hier S. 460.

Diese Differenz ist das, was in der realistischen Literatur in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts das „Poetische" heißt und das weiterhin für die Markierung des literarischen Textes als Artefakt sorgt, die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufrechterhält und eben nicht den Rahmen dissimuliert. Besonders deutlich zeigt sich dies in der „Abneigung" Fontanes „gegen […] [die] Elimination des Erzählers", wie Preisendanz festhält.[42] Die Literatur des Realismus ist stets bestrebt, den epischen Charakter der Darstellung aufrechtzuerhalten und eine vermittelnde Distanz zwischen diegetischer Welt und der Welt der Lesenden zu installieren. In der Ehebruchsszene von *L'Adultera* macht sich der Erzähler insbesondere dadurch bemerkbar, dass er trotz der Hitze des Themas Diskretion bewahrt, denn der Ehebruch selber bildet eine Leerstelle in der Narration – eine der bekannten Fontane'schen „blancs", wie Gerhard Neumann notiert[43] – und wird nicht dargestellt. Die Lesenden können nur durch diverse Andeutungen erahnen, was sich zwischen Melanie und Rubehn abspielt. Damit umgeht Fontane freilich die Zensur, er markiert aber zugleich die Herrschaft des Erzählers über die Handlung und dessen Fähigkeit, das Geschehen nach eigenem Gusto zu organisieren und zu präsentieren.

Die riskante und ‚schmutzige' Arbeit der expliziten Darstellung der Erotik im Treibhaus hat zweifelsohne Zola in *La Curée* geleistet, indem er seinen Erzähler bereits acht Jahre vor Veröffentlichung der Fontane'schen Novelle *L'Adultera* weitschweifig vom Geschlechtsakt Renées und Maximes berichten lässt. Weil Zolas Erzähler im Sinne einer naturalistischen Poetik stärker als Zeuge des Geschehens in Erscheinung tritt, dokumentiert er möglichst kleinteilig und ohne Auslassungen die Lebenswelt der reichen Pariser Gesellschaft in all ihren Facetten – und das heißt: auch die tabuisierten Bereiche. Fontane grenzt sich von diesem forcierten Realismus wiederholt ab. In einem an seine Frau Emilie adressierten Brief vom 14. Juni 1883 etwa heißt es über Zola: „Das Talent ist groß, aber unerfreulich […], durchaus *niedrig* in Gesamtanschauung von Leben und Kunst. *So ist* das Leben nicht, und wenn es so wäre, so müßte der verklärende Schönheitsschleier dafür geschaffen werden."[44]

---

42 Preisendanz, Voraussetzungen, S. 473.

43 Vgl. Neumann, Speisesaal und Gemäldegalerie, S. 144.

44 Theodor Fontane: Brief an Emilie Fontane vom 14. Juni 1883, zit. n. Gerhard R. Kaiser: „Das Leben wie es liegt". Fontanes *L'Adultera.* Realismuspostulat, Aufklärung und Publikumserwartung. In: Text-Leser-Bedeutung. Untersuchungen zur Interaktion von Text und Leser. Hg. von Herbert Grabes. Grossen-Linden 1977, S. 99 – 120, hier S. 103. Zum Verhältnis von Fontane und Zola vgl. auch: Theodor Fontane: Über Zolas Romane (1883). In: Theorie und Technik des Romans im 19. Jahrhundert. Hg. von Hartmut Steinecke. Tübingen 1970, S. 65 – 68; Irmela von der Lühe: „Wer liebt, hat recht." Fontanes Berliner Gesellschaftsroman *L'Adultera.* In: Fontane-Blätter 61 (1996), S. 116 – 33, hier S. 120.

Fontanes intertextuelle Bezugnahme auf Zola erfüllt in *L'Adultera* für die Entwicklung einer realistischen Programmatik zweierlei Funktionen: Einerseits kann Fontane davon ausgehen, dass die laszive Konnotation des Treibhauses seinen Leserinnen und Lesern durch Zola schon bekannt ist und er deshalb den Geschlechtsverkehr von Melanie und Rubehn nicht mehr in aller Deutlichkeit zur Sprache bringen muss. Zum anderen profiliert er ein realistisches Schreiben, das in Abgrenzung zu Zolas Naturalismus den literarischen Text mithilfe des im Brief erwähnten Gebrauchs eines „Schönheitsschleiers" stärker als Kunstprodukt ausstellt und auf die Verfügungsgewalt des Erzählers über das Geschehen aufmerksam macht, indem er den Erzähler ostentativ von Auslassungen und Leerstellen Gebrauch machen lässt.[45]

Fontanes Treibhausszene unterscheidet sich von derjenigen in Zolas *La Curée* überdies insofern, als der Erzähler einen anderen Umgang mit der Darstellung des Orchideenduftes pflegt – und auch hier wird deutlich, dass es Fontane darauf anlegt, stärker als Zola die Medialität seines literarischen Textes spürbar werden zu lassen. Das Olfaktorische ist, wie zuvor ausgeführt wurde, eine Sinnesmodalität, die medial nur schwer repräsentierbar ist. Gerade die Darstellung exotischer Geruchsobjekte wird zur Herausforderung für die Literatur, weil das Geruchsobjekt unmittelbar materiell verfügbar sein muss, um die spezifische Beschaffenheit eines Duftes wahrnehmen zu können. Das Treibhaus ist entsprechend dasjenige Medium, in dem in privilegierter Form auf authentische, unmittelbare Weise auch Düfte von solchen Pflanzen wahrnehmbar werden, die aus fernen Erdteilen stammen.

Während Zola darum bemüht ist, die Düfte und Gerüche des Treibhauses insbesondere durch verschiedene Formen von Vergleichen so genau wie möglich mit sprachlichen Mitteln einzufangen, bleibt Fontanes Erzähler in seinen Ausführungen karger und beschränkt sich darauf, nur die Geruchsquelle und die Wirkung des Orchideenduftes zu benennen, nicht aber seine konkrete Beschaffenheit. Sofern also die Leserschaft nie an einer Orchideenpflanze gerochen hat, kann sie sich ihren Duft nicht vorstellen. Fontanes Novelle behauptet mit ihren Auslassungen einen Eigenwert, der auf die Annäherung an die medialen Charakteristiken des Treibhauses verzichtet.

Der Mode von Immersion und Unmittelbarkeit, die bereits in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in Medien der Nähe wie dem Treibhaus – d. h. einem idealtypischen Ort zur Verwirklichung einer als aisthetisch verstandenen Ästhetik des Exotismus – zum Ausdruck kommt, begegnet Fontane, indem er sich als Autor des Poetischen Realismus von Zolas Naturalismus in *La Curée* abgrenzt und ihm das Medium Literatur als Medium der Beschränkung und Distanzierung

45 Vgl. Eilert, Im Treibhaus, S. 506.

entgegensetzt. Die Leistung der realistischen Literatur besteht, wie am Beispiel der Ehebruchsszene in *L'Adultera* deutlich wurde, darin, dass sie nicht dem Prinzip dionysisch-sinnlicher Entfesselung frönt, sondern um ihren Rahmen und ihre Demarkationslinien weiß und diese – sei es durch den Gebrauch eines Erzählers oder den Verzicht auf die umfängliche Beschreibung der ohnehin sprachfernen olfaktorischen Sinnesreize exotischer Pflanzen – bewusst einsetzt, um ein Medium der Mittelbarkeit und Distanz zu bleiben. Darin zeigt sich nicht nur das Poetische des Realismus, also das Ausstellen seiner Artifizialität und seiner medialen Bedingungen, sondern zugleich auch das Bürgerliche, insofern die realistische Literatur ein diskretes Medium bleiben kann, das die Grenzen des bourgeoisen Anstandes nicht zu überschreiten gedenkt und damit auch einer umfassenden Affirmation des aisthetischen Exotismus Einhalt gebietet.[46]

46 Auszüge des vorliegenden Kapitels wurden bereits als Aufsatz publiziert: Franziska Bergmann: Der Duft der großen weiten Welt. Olfaktorik und exotistisches Fernweh in Gustav Freytags *Soll und Haben* und Theodor Fontanes *L'Adultera.* In: Fernweh nach der Romantik. Begriff – Diskurs – Phänomen. Hg. von Irmtraud Hnilica, Malte Kleinwort und Patrick Ramponi. Freiburg 2017, S. 39 – 52.

7 „Das üppige Angebot an Wahrzunehmende[m]". Exotismus und Ästhetizismus in Hugo von Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht*

Die 2019 verstorbene Schriftstellerin Brigitte Kronauer findet in ihrem Essay über Hugo von Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* (1895) eine treffende Formulierung, wenn sie schreibt, dass sich der Protagonist, ein reicher Kaufmannssohn, in einem Leben einrichte, das sich durch ein „üppige[s] Angebot an Wahrzunehmende[m]"[1] auszeichne. Damit spielt Kronauer auf die ästhetizistische Haltung des Kaufmannssohnes an: Als Erbe wohlhabender, aber früh verstorbener Eltern, nur von vier Dienern umgeben, ansonsten aber jegliche soziale Interaktion meidend, kann er es sich leisten, in einem großzügigen Stadthaus zu wohnen, sich tagein, tagaus in kontemplativem Gestus in die Schönheit der vielfältigen, insbesondere der orientalischen Gegenstände seines luxuriösen Interieurs zu vertiefen und einem „spiritualistischen Exotismus"[2] zu frönen. Der dekadente Lebenswandel des Kaufmannssohnes, von Hofmannsthal in die Tradition der Dandys aus Joris-Karl Huysmans' *A rebours* (1884) und Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1891) gestellt,[3] findet ein jähes Ende, als er einen anonymen Drohbrief erhält, der einen seiner Diener eines schweren Verbrechens beschuldigt. In der Absicht, das Verbrechen aufzuklären, verlässt er seinen Sommersitz in den Bergen, begibt sich zurück in die Stadt und verirrt sich in einer labyrinthischen, ärmlichen Gegend. Nach einem Besuch bei einem billigen Juwelier und einem kurzen Aufenthalt in einem Hinterhof mit einem Treibhaus gelangt er in ein Soldatenquartier, wird dort von einem hässlichen Pferd in die Lenden getreten und stirbt einen erbärmlichen Tod in einem schäbigen Krankenzimmer.

Die umfassende Forschung, die zum *Märchen der 672. Nacht* vorliegt, sieht in Hofmannsthals kurzer Erzählung vor allem eine Abrechnung mit dem Ästhetizismus, eine Abrechnung mit einer Haltung also, die versucht, sich dem Leben und dessen hässlichen Seiten gänzlich zu entziehen. Wirkmächtiger Vorreiter dieser Lesart ist Richard Alewyn. Alewyn stellt *Das Märchen der 672. Nacht* in den Kontext

1 Brigitte Kronauer: Die Dinge sind nicht unter sich! Zu Hugo von Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht.* In: dies.: Aufsätze zur Literatur. Stuttgart 1987, S. 29 – 42, hier S. 30.

2 Reif, S. 22.

3 Vgl. Ruth Florack: Ichverlust im schönen Schein. Ästhetizismuskritik in Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht.* In: Austriaca: Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche 16 (1992), H. 33, S. 123 – 139, hier S. 123; Walter Erhart: „Wundervolle Augenblicke" – Narziß um 1900. In: Narcissus: Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace. Hg. von Almut-Barbara Renger. Stuttgart 2002, S. 99 – 115, hier S. 108; Baßler, Deutsche Erzählprosa, S. 160 – 162.

https://doi.org/10.1515/9783110755053-008

von Hofmannsthals Kritik am Ästhetizismus Oscar Wildes und kommt zum Schluss, dass „[d]as Leben, so meint es Hofmannsthal, […] seiner nicht spotten [lässt]. Verstoßen – wird es böse und rachsüchtig. Es kehrt zurück als Feind."[4]

Ein weiterer Schwerpunkt der Forschung liegt auf den orientalistischen Elementen der Erzählung. In den Fokus gerückt sind dabei namentlich kolonialistische Denkfiguren, die Bedeutung der Ästhetik des Ornaments und die intertextuelle Bezugnahme auf *Tausendundeine Nacht.*[5] Meine Analyse schließt zwar an die For-

4 Richard Alewyn: Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen 1967, S. 175. [Bei dieser Ausgabe handelt es sich um einen nur minimal veränderten Nachdruck von: ders.: Hofmannsthals Wandlung. Frankfurt a. M. 1949.] Mit dem Ästhetizismus und seiner Kritik im *Märchen der 672. Nacht* befassen sich ferner die folgenden exemplarischen Studien: Florack; Waltraud Wiethölter: Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen 1990; Gerald Funk: Dämme bauen im Fluss des Heraklit. Der Schrecken der Zeit in Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht.* In: Quarber Merkur 36 (1999), S. 89 – 99; Wolfram Mauser: Aufbruch ins Unentrinnbare. Zur Aporie der Moderne in Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht.* In: Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens. Festschrift für Irmgard Roebling. Hg. von Ina Brueckel et al. Würzburg 2001, S. 161 – 172; Erhart, „Wundervolle Augenblicke"; Imke Meyer: Erzählter Körper, verkörpertes Erzählen. Überlegungen zum Körper als Kunstobjekt in Hugo von Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht.* In: Körper – Diskurse – Praktiken. Zur Semiotik und Lektüre von Körpern in der Moderne. Hg. von Brigitte Prutti und Sabine Wilke. Heidelberg 2003, S. 191 – 220; Katharina Krosny: Hofmannsthal's Aestheticist Heritage and *Das Märchen der 672. Nacht.* In: Anglo-German Affinities and Antipathies. Hg. von Rüdiger Görner. München 2005, S. 119 – 129; Burkhard Meyer-Sickendiek: Tiefe. Über die Faszination des Grübelns. München et al. 2010; Claudia Bamberg: Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge. Heidelberg 2011; Torsten Hahn und Charlotte Jaekel: Die Schwere der hässlichen Wörter und die Grenzen der schönen Wahrheit. Die Unverständlichkeit der Arbeit in *Das Märchen der 672. Nacht* und *Der Tod Georgs.* In: Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. von Anja Lemke und Alexander Weinstock. Paderborn 2014, S. 189 – 206; Volker Mergenthaler: Das „Verlangen nach der Fortsetzung". Begehren, Erzählen, „Die Zeit" und Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht.* In: Hofmannsthal-Jahrbuch 22 (2014), S. 259 – 283; Dorrit Cohn hat eine einflussreiche Gegenposition zu Alewyn entwickelt und das *Märchen der 672. Nacht* als Traum gelesen: Dorrit Cohn: „Als Traum erzählt". The Case for a Freudian Reading of Hofmannsthal's *Märchen der 672. Nacht.* In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 54 (1980), S. 284 – 305.

5 Exemplarisch lassen sich folgende Studien nennen: Wolfgang Köhler: Hugo von Hofmannsthal und *Tausendundeine Nacht.* Untersuchungen zur Rezeption des Orients im epischen und essayistischen Werk. Mit einem einleitenden Überblick über den Einfluß von *Tausendundeine Nacht* auf die deutsche Literatur. Bern et al. 1972; Andrea Fuchs-Sumiyoshi: Orientalismus in der deutschen Literatur. Untersuchungen zu Werken des 19. und 20. Jahrhunderts. Von Goethes *West-östlichem Divan* bis Thomas Manns *Joseph*-Tetralogie. Hildesheim et al. 1984; Hans-Günther Schwarz: Orient – Okzident. Der orientalische Teppich in der westlichen Literatur, Ästhetik und Kunst. München 1990; Berman, Orientalismus, Kolonialismus und Moderne; Nina Berman: K.u.K. Colonialism. Hofmannsthal in North Africa. In: New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies (NGC) 75 (1998), S. 3 – 27; Christiane Barz: Weltflucht und Lebensglaube. Aspekte der Deka-

schungen zum Ästhetizismus und Orientalismus an, wird aber einen anderen Schwerpunkt setzen, denn bisher wurde nicht der Versuch unternommen, über die Bedeutung von Hofmannsthals verfasstem Essay zu *Tausendundeine Nacht* für die Poetologie des *Märchens der 672. Nacht* nachzudenken. Wie sich zeigen wird, lohnt sich dies gerade im Hinblick auf den Zusammenhang von Sinnlichkeit und Exotismus.

Den besagten Essay steuert Hofmannsthal 1906/07 als Vorwort einer von Felix Paul Greve aus dem Englischen erstmals vollständig ins Deutsche übersetzen Ausgabe von *Tausendundeine Nacht* mit dem Titel *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* bei.[6] Darin schildert der Autor drei unterschiedliche Leseerfahrungen der

---

denz in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne um 1900. Leipzig und Berlin 2003; Markus Fischer: Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht.* Zur Problematik des Orientbildes in ausgewählten Prosawerken von Wilhelm Hauff, Hugo von Hofmannsthal und Joseph Roth. In: Kairoer germanistische Studien 14 (2004), S. 155 – 196; Oliver Simons: Orientteppich und Kunstwerk. 1895: Hugo von Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht.* In: Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit. Hg. von Alexander Honold und Klaus R. Scherpe. Stuttgart et al. 2004, S. 182 – 189; Thomas Pekar: Exotik und Moderne bei Hugo von Hofmannsthal. In: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Hg. von Sabina Becker und Helmuth Kiesel. Berlin et al. 2007, S. 129 – 144; Ingrid Haag: Kryptogramme der Liebesangst. Zu Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* und zu seinem *Andreas*-Fragment. In: Zur Literaturgeschichte der Liebe. Hg. von Karl Heinz Götze et al. Würzburg 2009, S. 241 – 258; Oliver Simons: Nachbilder des Orients. Hugo von Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht.* In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 56 (2009), S. 219 – 232; Fichert; Mohammed Laasri: *Das Märchen der 672. Nacht.* Die orientalische Welt und Hugo von Hofmannsthals literarische Kreativität. In: Re-Visionen. Kulturwissenschaftliche Herausforderungen interkultureller Germanistik. Hg. von Ernest W.B. Hess-Lüttich. Frankfurt a. M. et al. 2012, S. 421 – 432; Dominique Jullien: Translating destiny. Hugo von Hofmannsthal's *Tale of the 672nd Night.* In: Scheherazade's Children. Global Encounters with the Arabian Nights. Hg. von Philip F. Kennedy und Marina Warner. New York 2013, S. 172 – 194; Teona Djibouti: Aufnehmen und Verwandeln. Hugo von Hofmannsthal und der Orient. München 2014; Axel Dunker: Orientalismus in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Am Beispiel von Hugo von Hofmannsthal, Gottfried Benn, Franz Kafka, Friedrich Glauser, Hermann Hesse, Arno Schmidt und Hubert Fichte. In: Postkoloniale Germanistik. Bestandsaufnahme, theoretische Perspektiven, Lektüren. Hg. von Gabriele Dürbeck und Axel Dunker. Bielefeld 2014, S. 271–327; Görner; Gennadij Vasil'ev: Das Phantastische im *Märchen der 672. Nacht* von Hugo von Hofmannsthal. In: Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik. Hg. von Christine Lötscher et al. Wien et al. 2014, S. 31 – 40; Andrea Wald: Ornament. Eine österreichische Befindlichkeit. University of Chicago 2015 (Dissertationsschrift); Ursula Renner: „Ein durchaus wundervolles Gewebe…". Orientalische Verwandlungsspiele bei Hugo von Hofmannsthal. In: Persien im Spiegel Deutschlands. Konstruktionsvarianten von Persien-Bildern in der deutschsprachigen Literatur vom 18. bis in das 20. Jahrhundert. Hg. von Christine Maillard und Hamid Tafazoli. Strasbourg 2018, S. 261 – 279.

6 Hugo von Hofmannsthal: Einleitung zu dem Buche genannt die *Erzählungen der Tausendundein Nächte.* In: ders.: Sämtliche Werke. Bd. XXXIII: Reden und Aufsätze 2, hg. von Konrad Heumann und

Sammlung – als Kind, als Zwanzigjähriger und als reifer Mann – und stellt zugleich mehrere poetologische Überlegungen über das Wesen orientalischer Dichtung an. Demnach sei „die innerste Natur orientalischer Poesie […] [,] daß in ihr alles Trope ist, alles mehrfach deutbar, alles Ableitung aus uralten Wurzeln, alles schwebend.“[7] Wie Ursula Renner ausführt, trifft diese bildhafte, schon bereits von Goethe im *West-östlichen Divan* gelobte ‚orientalische' Schreibweise auch auf *Das Märchen der 672. Nacht* zu und wird dort zur Entwicklung einer symbolistisch-antinaturalistischen Programmatik genutzt.[8]

Von der Forschung vernachlässigt wurde indessen eine weitere poetologische Passage des Essays, die wie Hofmannsthals Ausführungen über die gleichnishafte Sprache nicht nur für *Tausendundeine Nacht*, sondern ebenso für Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* relevant ist, in dem es um die Fallstricke des Ästhetizismus geht. Hofmannsthal schreibt in seinem Vorwort:

> Die ungeheuerste Sinnlichkeit ist hier Element. Sie ist in diesem Gedicht, was das Licht in den Bildern von Rembrandt, was die Farbe auf den Tafeln Tizians ist. Wäre sie irgendwo eingeschränkt und durchbräche an einzelnen Stellen diese Schranken, so könnte sie beleidigen; da sie ohne Schranken dies Ganze, diese Welt durchflutet, ist sie eine Offenbarung.
> Wir bewegen uns aus der höchsten in die niedrigste Welt, vom Kalifen zum Barbier, vom armseligen Fischer zum fürstlichen Kaufherrn, und es ist e i n e Menschlichkeit, die uns umgibt, mit breiter, leichter Woge uns hebt und trägt; wir sind unter Geistern, unter Zauberern, unter Dämonen und fühlen uns wiederum zu Hause. Eine nie hinfällige Gegenständlichkeit malt uns die herrlich mit Fliesen belegte Halle, malt uns den Springbrunnen, malt uns den von Ungeziefer wimmelnden Kopf einer alten Räubermutter; stellt den Tisch hin, deckt ihn mit schönen Schüsseln, tiefen Gefäßen, läßt uns die Speisen riechen, die fetten, die gewürzten und die süßen, und die in Schnee gekühlten Tränke aus Granatkernen, aus geschälten Mandeln, stark mit Zucker und duftendem Gewürz angesetzt, stellt mit der gleichen Lust uns den Buckel des Buckligen hin und die Scheußlichkeit böser alter Männer mit geiferndem Munde und schielenden Augen; läßt den Eseltreiber reden und den Esel, den verzauberten Hund und das eherne Standbild eines toten Königs, jeden voll Sinn, voll Weisheit, voll Wahrheit; malt mit der gleichen Gelassenheit, nein, mit dem gleichen ungeheuern Behagen das Packzeug eines abgetriebenen Esels, den Prachtzug eines Emirs und von Gebärde zu Gebärde, schrankenlos, die erotische Pantomime der Liebenden, die nach tausend Abenteuern endlich ein erleuchtetes, starkduftendes Gemach vereinigt.[9]

Ellen Ritter. Frankfurt a. M. 2009, S. 121–126. Vgl. hierzu auch: Renner, „Ein durchaus wundervolles Gewebe…“, S. 261.

7 Hofmannsthal, Einleitung zu dem Buche genannt die *Erzählungen der Tausendundein Nächte*, S. 123.

8 Vgl. Renner, „Ein durchaus wundervolles Gewebe…“, S. 269.

9 Hofmannsthal, Einleitung zu dem Buche genannt die *Erzählungen der Tausendundein Nächte*, S. 122 f.

In dieser Passage entwirft Hofmannsthal zweierlei: Zum einen entwickelt er die Poetologie einer minutiösen Beschreibung, die versucht, „[d]ie ungeheuerste Sinnlichkeit“ von *Tausendundeine Nacht* zur Darstellung zu bringen, zum anderen enthält die Passage eine implizite Anspielung auf rezeptionsästhetische Theorien des achtzehnten Jahrhunderts, die dafür plädieren, dass das Kunstwerk gemischte Empfindungen zur „belebenden Reizsteigerung durch Wechsel, durch Variation“[10] auslösen solle, indem man Schönes (in Hofmannsthals Essay wäre dies beispielsweise die „herrlich mit Fliesen belegte Halle“) um etwas anderes, das „Nicht-(nur-) Schöne[]“[11] („den von Ungeziefer wimmelnden Kopf einer alten Räubermutter“[12]), ergänzt.

Zunächst soll der erste Aspekt untersucht werden, sprich die Nutzung der minutiösen Beschreibung im *Märchen der 672. Nacht.* Die minutiöse Beschreibung, deren Gestus Peter Klotz’ Deskriptologie zufolge primär von der sensorischen Wahrnehmung her zu denken ist,[13] kommt in Hofmannsthals Erzählung in jenem Moment zum Einsatz, in dem es darum geht, die ästhetizistischen Erlebnisse des Kaufmannssohns in seinem mit Exotika ausstaffierten Interieur des Stadthauses zu schildern. Wie sich zeigt, ist diese Textsorte nicht nur deshalb bedeutsam, weil sich Hofmannsthal mit ihrer Indienstnahme an einer zentralen Schreibstrategie von *Tausendundeine Nacht* orientiert – d. h. einer Sammlung von Erzähltexten, die man in Europa seit dem achtzehnten Jahrhundert als Paradebeispiel exotisch-sinnlicher Literatur handelt –, sondern weil sie ebenfalls bei Huysmans in *A rebours* und bei Wilde in *The Picture of Dorian Gray* zum Einsatz kommt und sie hier gleichermaßen der Darstellung vielfältiger, vorzugsweise von exotischen Objekten ausgehender Sinnesreize und sensueller Eskapaden des Ästhetizismus dient. Nach einer Analyse des deskriptiven Verfahrens im *Märchen der 672. Nacht* wird deshalb ein Vergleich mit den Romanen von Huysmans und Wilde vorgenommen. Dabei gilt es herauszuarbeiten, dass die Beschreibung sowohl in inhaltlicher als auch in formaler Hinsicht eine attraktive Textsorte der ästhetizistischen Literatur ist.

Anschließend wendet sich das Kapitel am Beispiel der Treibhauspassage im *Märchen der 672. Nacht* dem zweiten genannten Aspekt des Essays zu, indem es den Einbruch des Hässlichen in die ästhetizistisch-abgeschlossene Welt des Kaufmannssohns beleuchtet. Diesen Einbruch des Hässlichen lese ich vor dem Hintergrund von Hofmannsthals implizitem Rekurs auf rezeptionsästhetische Überle-

10 Menninghaus, S. 41.

11 Menninghaus, S. 42.

12 Mit der alten Räubermutter, deren Kopf von Ungeziefer wimmelt, ruft Hofmannsthal das Motiv der Vetula auf, ein Motiv, das Winfried Menninghaus zufolge als Prototyp des ästhetisch Abjekten, des Ekligen gilt (vgl. Menninghaus, S. 16).

13 Vgl. Peter Klotz: Beschreiben. Grundzüge einer Deskriptologie. Berlin 2013, S. 19.

gungen zu gemischten Empfindungen des achtzehnten Jahrhunderts. Demnach ist das Zustandekommen der „ungeheuerste[n] Sinnlichkeit" in *Tausendundeiner Nacht* gerade durch die vitalisierende Mischung aus angenehmen und unangenehmen Sinnesempfindungen, aus der dichten Abfolge von Sinnesfreuden und Sinnesleiden zu verstehen. Dass *Das Märchen der 672. Nacht* auf ausführliche deskriptive Passagen bei der Darstellung des Hässlichen verzichtet, verdeutlicht einerseits den Status der Beschreibung als exklusiv ästhetizistische Textsorte. Dass der Kaufmannssohn an den Folgen der Konfrontation mit dem Hässlichen und Niederen stirbt, verweist andererseits auf die fatale Sterilität des Ästhetizismus, der in seinem Distinktionsstreben rigoros darum bemüht ist, das Hässliche und damit die Fülle des sinnlichen Spektrums der Welt aus seinem Kosmos auszuschließen.

7.1 Wahrnehmungsfülle im *Märchen der 672. Nacht*

Hofmannsthals Lob der sinnlichen Beschreibungskunst der Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* in seinem Vorwort wird den ästhetischen Debatten um 1900 geschuldet sein, genauer gesagt den Debatten um den Impressionismus. Wolfgang Nehring definiert impressionistische Kunst als „Eindruckskunst", in der es um die Wiedergabe eines „flüchtige[n] Nebeneinanders" sensorischer Eindrücke und deren psychologische Effekte auf das Wahrnehmungssubjekt geht.[14] Literarisch manifestiert sich die Programmatik des Impressionismus vorzugsweise in deskriptiven Passagen, welche die vielfältigen Reize in minutiöser Detailfülle aneinanderreihen, wobei es – anders als im Naturalismus – nicht um die Genauigkeit der Wirklichkeitsbeschreibung, sondern um die Darstellung atmosphärischer Fülle geht.[15]

Folgt man Nehrings Definition, so enthält Hofmannsthals Essay die Suggestion, die Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* operierten mit einem gleichsam protoimpressionistischen Beschreibungsgestus. Auffällig ist nämlich Hofmannsthals Strategie, vor allem das optische und olfaktorische Register zu benennen, welche die Märchen prägen. Wenn er ausführt, die

---

14 Wolfgang Nehring: Hofmannsthal und der Wiener Impressionismus. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 94 (1975), S. 481–498, hier S. 484 f.

15 Vgl. Wolfgang Nehring: Möglichkeiten impressionistischen Erzählens um 1900. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 100 (1981), S. 161–176, hier S. 167. Vgl. zur minutiösen Beschreibung um die Jahrhundertwende auch: Monika Fick: Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Tübingen 1993, S. 8. Insgesamt steht noch eine Studie aus, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von naturalistischer und impressionistischer Deskription herausarbeitet.

> nie hinfällige Gegenständlichkeit *malt* uns die herrlich mit Fliesen belegte Halle, *malt* uns den Springbrunnen, *malt* uns den von Ungeziefer wimmelnden Kopf einer alten Räubermutter […]; *malt* mit der gleichen Gelassenheit […] den Prachtzug eines Emirs [meine Kursivierungen, F.B.] [,]

dann rückt er *Tausendundeine Nacht* in die Nähe der bildenden Kunst; jener Kunstform also, aus welcher heraus sich der Impressionismus mit seinem primären Interesse an optischen Eindrücken entwickelt hat.[16] Hofmannsthal schreibt der Märchensammlung jedoch nicht nur eine Sprachmacht zu, welche die Grenzen des Mediums Text in Richtung des Bildmediums der Malerei zu transgredieren vermag, sondern zugleich eine, die über das Potenzial verfügt, den Lesenden die Düfte der Märchenwelt zu vergegenwärtigen („läßt uns die Speisen riechen, die fetten, die gewürzten und die süßen, und die in Schnee gekühlten Tränke aus Granatkernen, aus geschälten Mandeln, stark mit Zucker und duftendem Gewürz angesetzt“ etc.). In den Kapiteln zu E.T.A. Hoffmanns *Goldenem Topf* (Kapitel 2) und Theodor Fontanes *L'Adultera* (Kapitel 6) wurde bereits auf die Schwierigkeit der medialen Vermittlung olfaktorischer Reize hingewiesen – umso stärker wiegt daher das Gewicht, das Hofmannsthal der Beschreibungskunst von *Tausendundeiner Nacht* beimisst. Entscheidend an Hofmannsthals ausgeprägtem Interesse am Optischen und Olfaktorischen in der Märchensammlung ist der Umstand, dass im Impressionismus besonders das Geruchliche neben dem Optischen an Attraktivität gewinnen konnte, weil es, so Nehring, die „flüchtigste, geschmeidigste Sinneswahrnehmung“ ist und „schwerelos von einem Gegenstand zum anderen trägt“.[17]

Den Reichtum an Wahrnehmungseindrücken, der den Lesenden der orientalischen Märchensammlung laut Hofmannsthal entgegentritt, setzt der Essay auch performativ in seiner eigenen, an einen impressionistischen Beschreibungsstil angeglichenen Syntax um. Syndetische und asyndetische Zweier- und Dreier-Verbindungen dominieren lange parataktische Satzgefüge,[18] mit denen Hofmannsthal die schiere Menge der auf die Lesenden einprasselnden Sinnesreize auflistet. Dabei lassen die anaphorischen Konstruktionen „malt uns“ die beschriebenen Szenarien in *Tausendundeiner Nacht* vor allem als visuelles und von künstlerischer Hand aufbereitetes Spektakel erscheinen. Auch an die beschworene Gegenständlichkeit der Märchensprache passt sich Hofmannsthals Essay an. So wird eine Vielzahl von Adjektiven verwendet, die insbesondere dann zum Einsatz kommen, wenn es um

---

16 Vgl. Nehring, Hofmannsthal und der Wiener Impressionismus, S. 483.

17 Nehring, Möglichkeiten impressionistischen Erzählens um 1900, S. 170. Der Duft spielt im Impressionismus vor allem bei Hofmannsthal und Eduard von Keyserling eine wichtige Rolle. Vgl. zur Rolle des Olfaktorischen bei Hofmannsthal auch Neumann, Verdichten und Verströmen.

18 Vgl. Renner, „Ein durchaus wundervolles Gewebe…“, S. 267.

die geruchlichen, die eng damit verwandten geschmacklichen und die haptischen Qualitäten der orientalischen Getränke geht („die fetten, die gewürzten und die süßen, und die in Schnee gekühlten Tränke“).

Vergleicht man nun die deskriptive Passage des Essays zu *Tausendundeiner Nacht* mit jener aus dem *Märchen der 672. Nacht*, in welcher die luxuriösen und exotischen Gegenstände im Haus des Kaufmannssohnes aufgelistet werden, fällt auf, dass die Syntax an vielen Stellen analog strukturiert ist und sich somit ebenfalls an einen impressionistischen Beschreibungsstil anlehnt:

> Auch vernachlässigte er weder die Pflege seines Körpers und seiner schönen Hände noch den Schmuck seiner Wohnung. Ja, die Schönheit der Teppiche und Gewebe und Seiden, der geschnitzten und getäfelten Wände, der Leuchter und Becken aus Metall, der gläsernen und irdenen Gefäße wurde ihm so bedeutungsvoll, wie er es nie geahnt hatte. Allmählich wurde er sehend dafür, wie alle Formen und Farben der Welt in seinen Geräten lebten. Er erkannte in den Ornamenten, die sich verschlingen, ein verzaubertes Bild der verschlungenen Wunder der Welt. Er fand die Formen der Tiere und die Formen der Blumen und das Übergehen der Blumen in die Tiere; die Delphine, die Löwen und die Tulpen, die Perlen und den Akanthus; er fand den Streit zwischen der Last der Säule und dem Widerstand des festen Grundes und das Streben alles Wassers nach aufwärts und wiederum nach abwärts; er fand die Seligkeit der Bewegung und die Erhabenheit der Ruhe, das Tanzen und das Totsein; er fand die Farben der Blumen und Blätter, die Farben der Felle wilder Tiere und der Gesichter der Völker, die Farbe der Edelsteine, die Farbe des stürmischen und des ruhig leuchtenden Meeres; ja, er fand den Mond und die Sterne, die mystische Kugel, die mystischen Ringe und an ihnen festgewachsen die Flügel der Seraphim. Er war für lange Zeit trunken von dieser großen, tiefsinnigen Schönheit, die ihm gehörte, und alle seine Tage bewegten sich schöner und minder leer unter diesen Geräten, die nichts Totes und Niedriges mehr waren, sondern ein großes Erbe, das göttliche Werk aller Geschlechter.[19]

19 Hugo von Hofmannsthal: Das Märchen der 672. Nacht. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd. XXVIII: Erzählungen 1, hg. von Ellen Ritter. Frankfurt a. M. 1975, S. 13 – 30, hier S. 15 f. Max Dauthendey, Maler und Dichter des Impressionismus und Zeitgenosse Hugo von Hofmannsthals, arbeitet mit ganz ähnlichen Beschreibungen von Exotik. Ihre ebenfalls impressionistische Gestaltung zeigt sich unter anderem in der ästhetisierend-verdinglichenden Darstellung von Prostituierten auf dem Yoshiwara, dem sogenannten ‚Liebesmarkt‘ in Tokio, in der Erzählung *Die Segelboote von Yabase im Abend heimkehren sehen:* „Wie dreißig weiße Perlen, in einer Reihe aufbewahrt in einer goldenen oder roten Truhe, leuchten perlenweiß die eirunden, gepuderten Mädchengesichter in jedem Gemach. Mal sitzen da dreißig in eisvogelblauen Gewändern, mit scharlachnen Blumen bestickt, mal dreißig in smaragdgrünen Gewändern, mit karmesinroten Blumen bestickt, mal fünfzig in weißen Gewändern, mit regenbogenfarbigen Schmetterlingen bestickt, mal fünfzig in schwarzen Gewändern, darunter die Schleppen von rosa-, grün- und blauseidenen Gewändern abgestuft vorschauen.“ (Max Dauthendey: Die Segelboote von Yabase im Abend heimkehren sehen. In: ders.: Die acht Gesichter vom Biwasee. Erzählungen. München 1980, S. 9 – 27, hier S. 24). Dauthendey stellt stärker als Hofmannsthal die Farbeindrücke in den Vordergrund seiner auflistenden Deskription der Frauen, was sich als Referenz auf die Beschreibungen der Edelsteinsammlungen in *A rebours* und *The Picture of*

Als reicher Erbe ist es dem Kaufmannssohn möglich, sich mit einer Vielfalt von schönen Dingen zu umgeben und keinerlei Erwerbsarbeit nachzugehen. Seine Sammlung luxuriöser Objekte aus der ganzen Welt wird ihm zum geschlossenen und sterilen – weil gänzlich unbelebten – Kosmos, dessen Reize er in völliger Passivität aufnimmt, während er sich von seiner Umwelt weitestgehend abschottet. Der Selbstinszenierung als wirtschaftsbürgerlichem Ästhetizisten[20] sind die exotischen Dinge wie Teppiche, Seide und Akanthus insofern dienlich, als er damit an eine aristokratische Tradition anschließen kann, in welcher der Besitz von außereuropäischen Luxusobjekten wesentlicher Bestandteil adeliger Distinktionsgewinnung ist.[21] Wie sich im weiteren Verlauf des *Märchens der 672. Nacht* herausstellt, kann er sich auf keinen Wahrnehmungsmodus jenseits ästhetizistischer Muster einlassen. Alles, sprich auch Menschen, wird für den Kaufmannssohn zum künstlerischen Artefakt, überall sieht er Verbindunglinien und Analogien und glaubt an den Allzusammenhang der Dinge.[22] Der Ästhetizismus hängt im *Märchen der 672. Nacht* mit der Idee zusammen, alles besäße eine kohärente, gleichsam ästhetisch geformte Struktur.

Die formale Gestaltung dieses Textausschnittes ist in diesem Zusammenhang besonders interessant, gerade auch im Vergleich mit der deskriptiven Passage aus dem Essay. In der Beschreibungspassage wird ein „langer Blick“[23] inszeniert. Als passiv Schauender versenkt sich der Kaufmannssohn in die Reize der ihn umgebenden Objektwelt und der Text setzt diesen kontemplativen Gestus um, indem er akribisch einen Reiz nach dem anderen aufzählt, der von den Besitztümern des Protagonisten ausgeht. Der Vergleich mit der Beschreibungspassage aus Hofmannsthals Essay über *Tausendundeine Nacht* zeigt, dass auch hier „syndetische[]

Dorian Gray deuten lässt (vgl. hierzu meine Ausführungen in Teil 2 des vorliegenden Kapitels). In stilistischer Hinsicht orientiert sich die Passage aber vor allem an Wildes Beschreibung von Dorian Grays Parfumsammlung, indem Dauthendey die rhythmisierte Struktur übernimmt, die durch den Gebrauch von Parallelismen und Anaphern entsteht.

20 Vgl. Florack, S. 132.

21 Vgl. zu außereuropäischen Luxusobjekten und exotisch-luxuriösen Interieurs auch die folgenden Sammelbände: Birgit Neumann (Hg.): Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts. Göttingen 2015; Hans-Georg von Arburg, Maria Magnin und Raphael J. Müller (Hg.): Orte des Überflusses. Zur Topographie des Luxuriösen in Literatur und Kultur der Moderne. Berlin und Boston 2022 (vgl. darin auch insbesondere den Aufsatz von Andrea Polaschegg: Morgenländische Luxusorte in Bewegung. Orient-Importe und Text(raum)-konstitution in der Moderne, S. 67–90).

22 Vgl. zum Analogiedenken im *Märchen der 672. Nacht* auch Cohn, S. 289; Florack, S. 124.

23 Aleida Assmann: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Materialität der Kommunikation. Hg. von Karl Ludwig Pfeiffer und Hans Ulrich Gumbrecht. Frankfurt a. M. 1988, S. 237–251.

und asyndetische[] Zweier- und Dreiergruppen der Substantive"[24] zum Einsatz kommen, wie Renner in ihrem *close reading* der Passage ausführt; auch hier erzeugt die Parataxe mit ihrer langen Auflistung vielfältiger Objekte die Impression einer spektakulär sinnlichen Fülle. An die Stelle der Anapher „malt uns" tritt die fünffache Wiederholung „er fand", an die sich logisch der Verbgebrauch der umliegenden Sätze[25] („er wurde sehend", „[e]r erkannte", „[e]r war […] trunken") anpasst und durch welche die innige Versenkung des Kaufmannssohnes in die Objektwelt und seine Suche nach ihrem bedeutungsvollen Allzusammenhang betont werden.

Ein orientalisiertes Gepräge erhält die Passage nicht nur dadurch, dass sie jenen impressionistischen Beschreibungsgestus aufweist, den Hofmannsthal auch in den Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* zu finden meint. Ursula Renner macht auf einen weiteren Aspekt aufmerksam: Die Syntax der Deskriptionspassage mit ihren auffälligen und rhythmisierten Wortverbindungen im *Märchen der 672. Nacht* kann zugleich als „sprachliche Korrespondenz eines orientalischen Dekors" gedeutet werden, wobei „[d]ie Gegenläufigkeit der Bewegung (Lasten – Tragen, Aufwärts – Abwärts, Ruhe – Bewegung) […] den wechselnd sich wiederholenden Rhythmus einer Ornamentik vor Augen [führt] […], die das Muster des Arabesken und die Wiederholungsstruktur des Orientalischen aufruft" und uns „an Teppiche denken" lässt.[26]

Der Begriff des Teppichs ist insofern plausibel gewählt, als er – wie häufig auch in anderen literarischen Texten anzutreffen – in mehrfacher Hinsicht als poetologische Metapher für die Beschreibungspassage im *Märchen der 672. Nacht* fungiert.[27] Er verweist als Gewebe nicht nur auf die ornamentale Organisation der Syntax, sondern zwängt sich gleichzeitig als sperrige Textfläche in die Erzählung, mit welcher der narrative Fluss temporär zum Stillstand kommt.[28] Moritz Baßler zufolge verlieren „die im engeren Sinne narrativen Strukturen, die dramatische Handlung von Spiel und Gegenspiel, die Spannungsbögen und hermeneutischen Codes" ihre Bedeutung, ersetzt werden sie durch „das fremdartig funkelnde […], ornamentale, gern auch exotische Detail".[29] Die ohnehin auffällige Handlungsarmut des ersten Teils wird hier also auf die Spitze getrieben, denn es geht ausschließlich um die Darstellung des schönen, unbelebten Interieurs im Haus des Kaufmannssohns.

24 Renner, „Ein durchaus wundervolles Gewebe…", S. 267.
25 Vgl. Renner, „Ein durchaus wundervolles Gewebe…", S. 267. Vgl. hierzu auch Baßler, Deutsche Erzählprosa, S. 163.
26 Renner, „Ein durchaus wundervolles Gewebe…", S. 267.
27 Vgl. hierzu prominent u. a. Else Lasker-Schülers Gedicht *Ein alter Tibetteppich* (1910).
28 Vgl. zur Sperrigkeit der Deskription insbesondere auch Drügh, S. 13–15.
29 Baßler, Deutsche Erzählprosa, S. 158.

7.2 Der Kosmos der Ästhetizisten. Joris-Karl Huysmans’ *A rebours* und Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*

Diese Sperrigkeit der Deskription von exotischen, luxuriösen Objekten zeigt sich auch bei Huysmans und Wilde in ihren zu den Paradebeispielen des Ästhetizismus zählenden Romanen *A rebours* und *The Picture of Dorian Gray.* Beide Autoren umgeben ihre Protagonisten mit aufwendigen Luxusartikeln aus aller Welt und bei beiden Autoren wird die Beschreibung dazu genutzt, narrationsferne Bausteine in ihre Erzählungen zu integrieren und Momente selbstgenügsamer Wahrnehmung gegen ein handlungsfokussiertes Textverständnis in Stellung zu bringen. Dass es sich bei dieser Art der Darstellung der Objektwelten mit ihren sensorischen Reizen um eine typisch ästhetizistische Textsorte handelt, tritt klar zutage, wenn man Passagen aus *A rebours* und *Dorian Gray* beleuchtet und mit der Deskription aus dem *Märchen der 672. Nacht* vergleicht.

7.2.1 Joris-Karl Huysmans’ *A rebours*

Der vorzugsweise aus ausführlichen Beschreibungspassagen exquisiter sinnlicher Reize bestehende und damit radikal handlungsarme Roman *A rebours* porträtiert mit dem Herzog Jean des Esseintes als letztem Vertreter einer hochadeligen Familie einen *décadent* par excellence. Aufgrund einer bis zum Ekel reichenden Misanthropie und eines neurotischen Bedürfnisses nach Distinktionsgewinnung führt des Esseintes ein isoliertes Leben in einem Haus in der Nähe von Paris, lässt neben sich nur Diener darin wohnen und gibt sich in krankhafter Besessenheit der Einrichtung seines aufwendigen Interieurs hin.[30] Ziel von des Esseintes ist es, immer ausgefallenere Wahrnehmungserfahrungen zu machen.

Unter anderem erteilt er einem Edelsteinhändler den Auftrag, den Panzer einer lebendigen Schildkröte über und über mit ausgefallenen Steinen zu besetzen. Auf diese Idee kommt er bei der Betrachtung eines orientalischen Teppichs:

30 Vgl. zum sinnlichen Interieur in *A rebours* auch: Jessica Gossling: „Things worldly and things spiritual“. Huysmans’s *A rebours* and the House at Fontenay. In: Decadence and the Senses. Hg. von Jane Desmarais und Alice Condé. Oxford 2017, S. 66 – 82 und zur ästhetizistischen Isolation von des Esseintes und Dorian Gray: Rebecka Klette: Fin de la realité. Artificial Milieus and Hyperreality in Huysmans’ *A Rebours* and Wilde’s *The Picture of Dorian Gray.* In: The Victorian 3 (2015), H. 3, o.S.

> Regardant, un jour, un tapis d’Orient, à reflets, et, suivant les lueurs argentées qui couraient sur la trame de la laine, jaune aladin et violet prune, il s’était dit: il serait bon de placer sur ce tapis quelque chose qui remuât et dont le ton foncé aiguisât la vivacité de ces teintes.[31]

Nach reiflicher Überlegung fasst er den Entschluss, die Steine so anzuordnen, dass sie auf dem Panzer der Schildkröte einem Bukett gleichen. Die Menge des Schmucks auf dem Tier imitiert Huysmans sprachlich in der Auflistung der unzähligen Edelsteine:

> [L]es feuilles furent serties de pierreries d’un vert accentué et précis: de chrysobéryls vert asperge; de péridots vert poireau; d’olivines vert olive; et elles se détachèrent de branches en almadine et en ouwarovite d’un rouge violacé, jetant des paillettes d’un éclat sec de même que ces micas de tartre qui luisent dans l’intérieur des futailles.
> Pour les fleurs, isolées de la tige, éloignées du pied de la gerbe, il usa de la cendre bleue; mais il repoussa formellement cette turquoise orientale qui se met en broches et en bagues et qui fait, avec la banale perle et l’odieux corail, les délices du menu peuple; il choisit exclusivement des turquoises de l’Occident, des pierres qui ne sont, à proprement parler, qu’un ivoire fossile imprégné de substances cuivreuses et dont le bleu céladon est engorgé, opaque, sulfureux, comme jauni de bile.
> Cela fait, il pouvait maintenant enchâsser les pétales de ses fleurs épanouies au milieu du bouquet, de ses fleurs les plus voisines, les plus rapprochées du tronc, avec des minéraux transparents, aux lueurs vitreuses et morbides, aux jets fiévreux et aigres.
> Il les composa uniquement d’yeux de chat de Ceylan, de cymophanes et de saphirines.
> Ces trois pierres dardaient en effet, des scintillements mystérieux et pervers, douloureusement arrachés du fond glacé de leur eau trouble.
> L’œil de chat d’un gris verdâtre, strié de veines concentriques qui paraissent remuer, se déplacer à tout moment, selon les dispositions de la lumière.
> La cymophane avec des moires azurées courant sur la teinte laiteuse qui flotte à l’intérieur.
> La saphirine qui allume des feux bleuâtres de phosphore sur un fond de chocolat, brun sourd.
> […]
> Il se décida enfin pour des minéraux dont les reflets devaient s’alterner: pour l’hyacinthe de Compostelle, rouge acajou; l’aigue-marine, vert glauque; le rubis-balais, rose vinaigre; le rubis de Sudermanie, ardoise pâle. Leurs faibles chatoiements suffisaient à éclairer les ténèbres de l’écaille et laissaient sa valeur à la floraison des pierreries qu’ils entouraient d’une mince guirlande de feux vagues.[32]

---

31 Joris-Karl Huysmans: Œuvres complètes de J.-K. Huysmans VII: A rebours. Genève 1972, S. 63. Dt. Übersetzung der oben zitierten Textpassage: „Als er eines Tages einen glänzenden Orientteppich betrachtet hatte und mit dem Blick den Silberglimmern gefolgt war, die über den Einschlag der aladingelben und pflaumenvioletten Wolle huschten, hatte er sich gesagt, es wäre gut, auf diesem Teppich etwas anzubringen, das sich bewegte und dessen dunkler Ton die Lebhaftigkeit dieser Farben noch schärfer hervortreten ließe.“ (Joris K. Huysmans: Gegen den Strich. Übersetzt und hg. von Walter Münz und Myriam Münz. Frankfurt a. M. und Leipzig 2006, S. 79).

32 Huysmans, A rebours, S. 66 – 68. Dt. Übersetzung der oben zitierten Textpassage: „Die Blätter wurden mit Steinen von einem betonten und entschiedenen Grün eingesetzt: spargelgrüne

Die exklusive visuelle Erfahrung, die des Esseintes bei der Betrachtung der wenig später unter der Last des Schmucks sterbenden Schildkröte macht, rundet er mit kulinarischen Genüssen ab:

> Des Esseintes regardait maintenant, blottie en un coin de sa salle à manger, la tortue qui rutilait dans la pénombre.
> Il se sentit parfaitement heureux; ses yeux se grisaient à ces resplendissements de corolles en flammes sur un fond'or; puis, contrairement à son habitude, il avait appétit et il trempait ses rôties enduites d'un extraordinaire beurre dans une tasse de thé, un impeccable mélange de Si-a-Fayoune, de Mo-you-tann, et de Khansky, des thés jaunes, venus de Chine en Russie par d'exceptionnelles caravanes.
> Il buvait ce parfum liquide dans ces porcelaines de la Chine, dites coquilles d'œufs, tant elles sont diaphanes et légères et, de même qu'il n'admettait que ces adorables tasses, il ne se servait également, en fait de couverts, que d'authentique vermeil, un peu dédoré, alors que

---

Chrysoberylle, lauchgrüne Chrysolithe, olivgrüne Olivine; und sie entfalteten sich auf Zweigen aus Almandin und Uwarowit von einem ins Violette spielenden Rot, die Glimmer von sprödem Glanz versandten, gleich jenem Weinstein, der im Innern von Fässern leuchtet.

Für die Blüten, die abgehoben vom Stiel, fern dem Fuß der Garbe angebracht wurden, verwendete er Aschblau, doch verschmähte er ausdrücklich den orientalischen Türkis, der an Broschen und Ringen getragen wird und mit der gewöhnlichen Perle und der widerlichen Koralle die Wonne der kleinen Leute ausmacht; er wählte ausschließlich okzidentalische Türkise, Steine, die eigentlich nichts sind als fossiles Elfenbein, mit kupfrigen Substanzen gesättigt, deren meergrünes Blau verdumpft, verschattet, schweflig und wie von Galle gegilbt ist.

Danach konnte er die Blütenblätter der Blumen, die inmitten des Straußes aufgingen, der dem Stiel nächstbenachbarten, nächstgelegenen Blumen einfassen, und zwar mit durchsichtigen Mineralien, mit glasigen und kränklichen Lichtern, mit fiebrigen und stechenden Strahlen.

Er stellte sie ausschließlich aus ceylonesischen Katzenaugen, aus Chrysoberyllen und Chalzedonen zusammen.

Diese drei Steinarten verschossen in der Tat mysteriöse und perverse Funkenspiele, die sich schmerzvoll dem eisigen Grunde ihres trüben Wassers entrissen: Das Katzenauge von einem grünlichen Grau, gerillt von konzentrischen Adern, die jeden Augenblick je nach Lichteinfall sich zu bewegen und zu verschieben scheinen; der Chrysoberyll, dessen azurenes Moiré der milchigen, im Innern wallenden Strömung entlangläuft; der Chalzedon, der bläuliche Phosphorfeuer auf dem Grunde eines stumpfen Schokoladebraun entfacht.

[…]

Er entschied sich schließlich für Mineralien, deren Reflexe wechseln sollten: für den Hyazinth von Compostela, mahagonirot; den Aquamarin, blaugrün; den Spinell, essigrosa; den Södermanlandrubin, fahl schieferfarben. Ihr schwaches Schillern genügte, um die Finsternis des Schildkrötenpanzers zu erhellen, und es ließ dem Blühen der Steine seine Wirkung, die es mit einem dünnen Kranz ungewisser Lichter umgab.“ (Huysmans, Gegen den Strich, S. 81 – 83).

> l'argent apparaît un tantinet, sous la couche fatiguée de l'or et lui donne ainsi une teinte d'une douceur ancienne, toute epuisée, toute moribonde.[33]

Sowohl der Kaufmannssohn als auch des Esseintes berauschen sich an den exklusiven visuellen Eindrücken ihrer luxuriösen Objekte. Wie Hofmannsthal übersetzt Huysmans diese Erfahrung in eine spezifische syntaktische Struktur, in deren Rahmen die Sätze durch polysyndetische und asyndetische Aufzählungen an Länge gewinnen, wobei die Aufzählungen sehr rhythmisch gestaltet sind, indem Huysmans gleichfalls auffällige Zweier- und Dreiergruppierungen bildet. Einen geradezu daktylischen Charakter nimmt die Dreiergruppe „isolées de la tige, éloignées du pied de la gerbe, il usa de la cendre bleue" an, wodurch sich Huysmans hier der Sprache der Lyrik annähert und damit neben der visuellen Dimension der sprachlichen Schriftzeichen auf dem Papier beim stillen Lesen die akustische Seite des Sprachlichen beim lauten Lesen hervorkehrt. In der gleichermaßen als Dreiergruppe angelegten Aufzählung „de chrysobéryls vert asperge; de péridots vert poireau; d'olivines vert olive", in der mehrere Male hintereinander ein Stein, seine Farbe und die spezifische Farbnuance genannt wird, fällt ebenfalls die Rhythmisierung auf, denn die Worte, die die Nuance beschreiben, sind durchgängig zweisilbig. Nicht nur akustisch, sondern auch visuell auffällig ist die Gruppe „pour l'hyacinthe de Compostelle, rouge acajou; l'aigue-marine, vert glauque; le rubis-balais, rose vinaigre; le rubis de Sudermanie, ardoise pâle", bei der die Dreierorganisation bis in die Satzzeichen hinein sichtbar wird, wie die regelmäßige Wiederholung aus Komma und Semikolon zeigt.

Dass Huysmans den Namen der Edelsteine häufig Farbadjektive zuordnet, unterscheidet ihn von Hofmannsthal, denn dessen Listen bestehen vor allem aus Substantiven. Anders als Hofmannsthal betont Huysmans also noch stärker die Bedeutung des visuellen Eindrucks. Präzise Farbadjektive wie „vert asperge",

---

33 Huysmans, A rebours, S. 68 f. Dt. Übersetzung der oben zitierten Textpassage: „Des Esseintes betrachtetet nun die in eine Ecke seines Eßzimmers gekauerte Schildkröte, die im Halbschatten funkelte.

Er fühlte sich vollkommen glücklich; seine Augen berauschten sich am Glast der Flammenblüten auf Goldgrund; dann verspürte er, entgegen seiner Gewohnheit, Appetit und tunkte seine mit erlesener Butter bestrichenen Toastscheiben in eine Tasse Tee, eine makellose Mischung aus Hsia Fa Yun, Mo Yu Tan und Chanskij, gelben Teesorten, die von Sonderkarawanen aus China und Rußland gebracht worden waren.

Er schlürfte diesen flüssigen Duft aus Chinaporzellan mit der Bezeichnung ‚Eierschalen', so durchsichtig und leicht ist es; und ebenso, wie er nur diese entzückenden Tassen duldete, benutzte er als Besteck nur echt feuervergoldetes Silber, dessen Gold etwas abgeblaßt war, während das Silber ein klein wenig unter der ermatteten Goldschicht hervorschien und ihr so eine weiche, ältliche, ganz erschöpfte, ganz todesträchtige Patina verlieh." (Huysmans, Gegen den Strich, S. 83).

„chocolat, brun sourd“ oder „bleuâtres de phosphore“ verdeutlichen des Esseintes’ Besessenheit für die besonderen Finessen der Farbgebung und ermöglichen es dem Lesepublikum zugleich, sich die Farben genauer vorstellen zu können. Allerdings droht die Vorstellungskraft der Lesenden durch die vielen Edelsteinnamen, die allenfalls Expertinnen und Experten bekannt sein dürften, beeinträchtigt zu werden, weil die Menge der ungewöhnlichen Namen bei der Lektüre die Aufmerksamkeit eher auf die lautliche Beschaffenheit der Wörter lenkt, weniger auf ihre referentielle Funktion.[34] Einen ähnlichen akustischen Effekt erzielt Huysmans mit den exophonen, genauer gesagt chinesisch und russisch anmutenden Namen für die Teemischungen „Si-a-Fayoune“, „Mo-you-tann“ und „Khansky“. Wie ein exotischer Schmuck durchbrechen sie den dominanten französischen Klang der Sprache und mischen ihm Fernöstliches bei. Auf diese Weise kreiert Huysmans eine lautliche Entsprechung für die Chinoiserie-Elemente (i. e. „ces porcelaines de la Chine“), mit denen des Esseintes’ Geschirr angereichert ist.

Schließlich zeichnen sich die Beschreibungspassagen in *A rebours* durch verschiedene Wortkombinationen aus, die außergewöhnliche Phänomene der Sinneskreuzung benennen. Während das bereits zitierte „brun sourd“ synästhetisch Farbe und Akustik miteinander verbindet, verweist „parfum liquide“ auf einen flüssigen Duft beziehungsweise auf einen flüssigen Geschmack. Folglich spielt Huysmans hier nicht nur mit der Zweideutigkeit von „parfum“, das – sinnesphysiologisch begründbar – Geschmackliches wie Geruchliches indizieren kann, sondern er versucht zugleich, das „parfum“ mit haptisch wahrnehmbaren Eigenschaften auszustatten.

Das enorme, sich in den ungewöhnlichen Sinneskreuzungen und -erfahrungen manifestierende Distinktionsbemühen von des Esseintes führt Huysmans letztlich auch auf stilistischer Ebene vor. Als es darum geht, die vermeintliche Vulgarität des „turquoise orientale“ zu unterstreichen, verwendet Huysmans mit den vorangestellten Adjektiven in der Formulierung „la banale perle et l’odieux corail“ eine syntaktische Konstruktion, die als unelegant gilt und eben nicht reich beschreibend ist, sondern spröde und geläufig ausfällt. Die genaue Komposition aller Teile, auf die des Esseintes so großen Wert legt, spiegelt sich in *A rebours* also in der genauen Komposition des Sprachlichen, d. h. im wohldurchdachten Abgleich von Form und Inhalt.

34 Vgl. zum Verlust der referentiellen Funktion durch die seltsamen Lexeme auch Baßler, Deutsche Erzählprosa, S. 160.

7.2.2 Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*

Obwohl Oscar Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray* deutlich weniger handlungsarm ist als *Das Märchen der 672. Nacht* und *A rebours*, findet sich in ihm die längste Beschreibungspassage. Wilde platziert sie im elften Kapitel, das er mit einem intertextuellen Verweis auf *A rebours* einleitet, und lässt den Erzähler bemerken, dass das Buch über Jahre hinweg Einfluss auf die Figur Dorian Gray ausgeübt habe.[35] Die Geschichte von Dorian Gray ist als moderne Version des Faust angelegt: Der titelgebende Protagonist, ein ausnehmend attraktiver Mann, geht eine Art Teufelspakt ein. Während er in Anwesenheit seines schillernden Mentors Lord Henry Wotton vom Maler Basil Hallward porträtiert wird, äußert er den Wunsch, ewig jung bleiben zu können. Er würde seine Seele dafür verpfänden, wenn anstatt seines Körpers das Porträt altere. Die unheimliche Wirkung seiner Worte entdeckt er erstmals, nachdem er eine junge Schauspielerin mit falschen Liebesschwüren in den Suizid getrieben hat: Die Spuren seines amoralischen Handelns sind ausschließlich auf dem Bildnis zu sehen, nicht aber auf seinem eigenen Gesicht. Schnell gewöhnt er sich jedoch daran, dass sein liederlicher Lebenswandel nur auf Kosten des Porträts geht, und so gibt er sich 20 Jahre sämtlichen verwerflichen Gelüsten hin. Zwar kann er mehreren kritischen Situationen entgehen, in denen sein Teufelspakt entdeckt zu werden droht, am Schluss ist er allerdings nicht mehr fähig, die Veränderungen auf dem Porträt zu ertragen. Der Versuch, das Porträt zu zerstören, scheitert, denn letztlich ersticht er sich selbst. Seine Leiche hat die Hässlichkeit des Porträts angenommen, während sein Abbild auf der Leinwand wieder in jugendlicher Schönheit erblüht.

Bestandteil seines hedonistischen Lebensstils ist die Orientierung am Ästhetizismus von des Esseintes. Im elften Kapitel zeigt sich diese darin, dass sich Dorian Gray in gleicher Weise mit luxuriösen und außereuropäischen Gegenständen umgibt und intensiv ihre sensorischen Wirkungen ergründet. Dabei sind die Anleihen an *A rebours* nicht nur thematischer Natur, sondern manifestieren sich vor allem auch stilistisch, denn Wilde entscheidet sich für eine ähnlich umfassende Deskription der dekadenten Objektwelt wie Huysmans. Aufgrund der Länge der Beschreibungspassage im elften Kapitel von Wildes Roman werden hier nur Ausschnitte der Passage zitiert. Zunächst legt Dorian Gray eine Sammlung von Parfums[36] an:

---

35 Vgl. Oscar Wilde: The Picture of Dorian Gray. Oxford 2006, S. 108.

36 Vgl. zur Bedeutung von Düften in *A rebours* und *The Picture of Dorian Gray* auch Rindisbacher, The Smell of Books, S. 167–193.

> And so he would now study perfumes and the secrets of their manufacture, distilling heavily scented oils and burning odorous gums from the East. He saw that there was no mood of the mind that had not its counterpart in the sensuous life, and set himself to discover their true relations, wondering what there was in frankincense that made one mystical, and in ambergris that stirred one's passions, and in violets that woke the memory of dead romances, and in musk that troubled the brain, and in champak that stained the imagination; and seeking often to elaborate a real psychology of perfumes, and to estimate the several influences of sweet-smelling roots and scented, pollen-laden flowers; of aromatic balms and of dark and fragrant woods; of spikenard, that sickens; of hovenia, that makes men mad; and of aloes, that are said to be able to expel melancholy from the soul.[37]

Anschließend richtet sich sein Interesse auf fremdländische Musik. In einer kolonialrassistischen Rhetorik beschreibt der Erzähler die Konzerte, die der Protagonist von Wildes Roman in seinen Wohnräumen veranstaltet und bei denen exotisierte Musikgruppen aus der Türkei, Indien und Afrika auftreten.[38] Zugleich entwickelt Dorian Gray Interesse an außereuropäischen und historischen Musikinstrumenten und legt eine an die Tradition von barocken Wunderkammern erinnernde Sammlung an:

> He collected together from all parts of the world the strangest instruments that could be found, either in the tombs of dead nations or among the few savage tribes that have survived contact with Western civilizations, and loved to touch and try them. He had the mysterious *juruparis* of the Rio Negro Indians, that women are not allowed to look at and that even youths may not see till they have been subjected to fasting and scourging, and the earthen jars of the Peruvians that have the shrill cries of birds, and flutes of human bones such as Alfonso de Ovalle heard in Chile, and the sonorous green jaspers that are found near Cuzco and give forth a note of singular sweetness. He had painted gourds filled with pebbles that rattled when they were shaken; the long *clarin* of the Mexicans, into which the performer does not blow, but through which he inhales the air; the harsh *turé* of the Amazon tribes, that is sounded by the sentinels who sit all day long in high trees, and can be heard, it is said, at a distance of three leagues; the *teponaztli*, that has two vibrating tongues of wood and is beaten with sticks that are smeared with an elastic gum obtained from the milky juice of

37 Wilde, S. 113.

38 Über Dorian Grays Passion für fremdländische Musik heißt es in rassistisch-stereotypisierendem Gestus: „At another time he devoted himself entirely to music, and in a long latticed room, with a vermilion-and-gold ceiling and walls of olive-green lacqueur, he used to give curious concerts in which *mad gypsies tore wild* music from little zithers, or *grave yellow-shawled Tunisians* plucked at the strained strings of monstrous lutes, while *grinning negroes* beat monotonously upon copper drums, and crouching upon scarlet mats, *slim turbaned Indians* blew through long pipes of reed or brass, and charmed, or feigned to charm, great hooded snakes and horrible horned adders. The *harsh intervals and shrill discords of barbaric music* [meine Kursivierungen, F.B.] stirred him at times when Schubert's grace, and Chopin's beautiful sorrows, and the mighty harmonies of Beethoven himself, fell unheeded on his ear.“ (Wilde, S. 113 f.).

> plants; the *yotl*-bells of the Aztecs, that are hung in clusters like grapes; and a huge cylindrical drum, covered with the skins of great serpents, like the one that Bernal Diaz saw when he went with Cortes into the Mexican temple, and of whose doleful sound he has left us so vivid a description. The fantastic character of these instruments fascinated him, and he felt a curious delight in the thought that art, like Nature, has her monsters, things of bestial shape and with hideous voices.[39]

Visuelle und haptische Stimulation sucht er überdies in Juwelen und erwirbt in der Manier seines fiktiven Vorbildes des Esseintes eine Vielzahl von Edelsteinen in unterschiedlichen Farben:

> On one occasion he took up the study of jewels, and appeared at a costume ball as Anne de Joyeuse, Admiral of France, in a dress covered with five hundred and sixty pearls. This taste enthralled him for years, and, indeed, may be said never to have left him. He would often spend a whole day settling and resettling in their cases the various stones that he had collected, such as the olive-green chrysoberyl that turns red by lamplight, the cymophane with its wirelike line of silver, the pistachio-coloured peridot, rose-pink and wine-yellow topazes, carbuncles of fiery scarlet with tremulous, four-rayed stars, flame-red cinnamon-stones, orange and violet spinels, and amethysts with their alternate layers of ruby and sapphire. He loved the red gold of the sunstone, and the moonstone's pearly whiteness, and the broken rainbow of the milky opal. He procured from Amsterdam three emeralds of extraordinary size and richness of colour, and had a turquoise *de la vieille roche* that was the envy of all the connoisseurs.[40]

Im weiteren Verlauf geht die Deskription auf Dorian Grays kostbare Sammlung von Wandteppichen, Stickereien und liturgischen Gewändern ein. Während sich der Kaufmannssohn in der Beschreibungspassage aus dem *Märchen der 672. Nacht* ausschließlich mit visuellen Eindrücken befasst, widmen sich des Esseintes und Dorian Gray synästhetischen Genüssen. Die Parfumsammlung ermöglicht es Dorian Gray, die psychologischen Effekte von Düften „from the East" zu studieren, an den außereuropäischen Musikinstrumenten interessieren ihn nicht nur ihr Klang, sondern auch die ethnologischen Diskurse, in die sie eingelassen sind, und an seinen Edelsteinen faszinieren ihn wie des Esseintes die Farben.

Im Abschnitt mit den Parfums fällt die häufige Verwendung der koordinierenden Konjunktion „and" und des Relativpronomens „that" auf. Ab der Auflistung der spezifischen Duftnoten („and in ambergris that stirred one's passions, and in violets that woke the memory of dead romances […]") verbinden sich die Konjunktionen und Relativpronomina zu einer polysyndetischen Vierergruppe, in

39 Wilde, S. 114. Auf die implizite Ästhetik, die in der Bemerkung „and he felt a curious delight in the thought that art, like Nature, has her monsters, things of bestial shape and with hideous voices" anklingt, gehe ich in Teil 4 dieses Kapitels ein.
40 Wilde, S. 115.

welcher die Wirkung der Düfte Ambra, Veilchen, Moschus und Tschampak benannt wird. Dabei verzichtet Wilde auf die genauere Beschreibung der Geruchsqualitäten und setzt stattdessen auf die rhythmische Organisation der Sprache, wodurch er die Aufmerksamkeit der Lesenden weniger auf die Duftqualität als vielmehr auf die Stetigkeit der auf Dorian Gray einströmenden, mannigfaltigen Duftnoten lenkt.

Auch die Passage mit den Musikinstrumenten zeichnet sich durch eine Liste syndetisch verknüpfter Relativsätze aus, die an späterer Stelle jedoch durch eine asyndetische Aufzählung abgelöst wird. Hier dienen die Relativsätze dazu, entweder den Klang der Instrumente näher zu erläutern und stellenweise mithilfe einer Onomatopoesie für die Lesenden lautlich nachzubilden oder eine völkerkundlich anmutende Kontextualisierung von Anwendung und Beschaffenheit der Einzelteile der Sammlung vorzunehmen. Bei der Beschreibung der Edelsteine schließlich überwiegen asyndetische Aneinanderreihungen, welche die Farbeffekte nennen, denen sich Dorian Gray intensiv widmet. Wie Huysmans legt Wilde Wert auf die genaue Nuancierung der Farben, um die außergewöhnliche Expertise und das damit einhergehende Distinktionsbedürfnis seines Protagonisten zu konturieren. Eine weitere Anleihe an Huysmans besteht im Gebrauch fremdsprachlicher Wörter. Diese prägen nicht nur den Abschnitt zu den Edelsteinen, sondern die gesamte Beschreibungspassage. Während die französische Bezeichnung „turquoise de la vieille roche“ die Frankophilie der europäischen Adelskultur des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts imitierend aufruft und damit die Eleganz Dorian Grays markiert, fungieren Eigennamen für orientalische Gerüche oder süd- und mittelamerikanische Musikinstrumente als linguistische Exotika, deren referentielle Funktion wie in *A rebours* in den Hintergrund rückt.

7.3 Deskription und Ästhetizismus

Insgesamt bestehen zahlreiche Parallelen zwischen den Deskriptionen in Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht*, Huysmans’ *A rebours* und Wildes *The Picture of Dorian Gray:* Allesamt sind sie durch lange Satzstrukturen geprägt, die durch eine teils syndetische, teils asyndetische Aneinanderreihung sensorisch attraktiver Luxusgüter entstehen. Der Kaufmannssohn, des Esseintes und Dorian Gray folgen dabei einer monarchisch-aristokratischen Tradition, wenn sie ihren luxuriösen Besitz um vielfältige Exotika anreichern und somit die Extravaganz ihrer Sammlungen betonen.[41]

41 Vgl. zur aristokratischen Selbstinszenierung mithilfe von Exotika auch Görner, S. 129.

Auffällig ist auch die Handlungsarmut in den Beschreibungspassagen. Während sie im *Märchen der 672. Nacht* mit der mangelnden Dynamik des ersten Teils und in *A rebours* mit dem gesamten Romanverlauf korrespondiert, wird der Handlungsfluss in *The Picture of Dorian Gray* durch die langatmige Deskription in Kapitel XI temporär arretiert. Die beschriebenen Sammlungen luxuriöser Güter aus der ganzen Welt dienen den Protagonisten als geschlossener ästhetizistischer Kosmos, dessen Reize sie in passiver Haltung aufnehmen. An die Stelle der Aktivität der Figuren treten ausführliche Listen[42] fetischisierter Objekte, d. h., die Dingwelt gewinnt in den Beschreibungen die Oberhand. Mit Georg Lukács marxistischer Beschreibungskritik gesprochen,[43] bringen Hofmannsthal, Huysmans und Wilde Inhalts- und Formebene ihrer Erzähltexte zur Deckung. Lukács zufolge ist die Deskription nämlich die privilegierte Textsorte, um die Dominanz der Objektwelt und die Passivität von Figuren in Szene zu setzen. Während Lukács die Erzählung mit einer engagierten Haltung von Figuren und Rezipierenden assoziiert, bringe die Deskription „Zustände […], Statisches, Stillstehendes, Seelenzustände von Menschen oder das zuständliche Sein von Dingen, États d'âme oder Stilleben“[44] zur Darstellung, „[e]rstarrte, fetischisierte Dinge werden von einer wesenlosen Stimmung umflattert.“[45]

Dem Elan einer voranschreitenden Handlung setzt die Deskription also das Verweilen bei den Dingen entgegen, sie nimmt die „insistente Materialität“[46] der Dinge ernst und verzichtet darauf, „sich in narrativer Stringenz zu präsentieren“, wie Heinz Drügh im Anschluss an Gérard Genette festhält.[47] Diese Sperrigkeit hat der Deskription den Vorwurf des Langweiligen, Spröden und Dysfunktionalen eingebracht, wozu nicht zuletzt der Umstand beiträgt, dass beschreibende Passagen neben ihrem besonderem Interesse an der Materialität der Objektwelt auch ihre eigene textuelle Materialität sichtbar werden lassen, indem sie einen „vertikalen Schnitt in die horizontal vorwärtsdrängende Anekdote“[48] einziehen und stattdessen die Aufmerksamkeit der Lesenden auf die Beschaffenheit des Textuellen in seiner Widerständigkeit selbst lenken. Kurz: Die Deskription ist eine luxuriöse Textsorte aristokratisch anmutender Platz- (auf der Druckseite) und Zeitverschwendung (die Zeit der Autoren, der Erzählinstanzen und der Lesenden) und eignet sich folglich als

42 Vgl. zur Textsorte der Liste: Contzen.
43 Vgl. Georg Lukács: Erzählen oder beschreiben? (1936). In: ders.: Essays über Realismus. Probleme des Realismus I. Georg Lukács Werke, Bd. 4. Neuwied und Berlin 1971, S. 197–242.
44 Lukács, S. 217.
45 Lukács, S. 219.
46 Assmann, S. 237.
47 Drügh, S. 13.
48 Drügh, S. 14.

charakteristische Textsorte für den Ästhetizismus. Während auf inhaltlicher Ebene die Fülle sensorisch attraktiver Objekte beschrieben wird und damit einen ästhetizistischen Kosmos darstellt, kommt die Sperrigkeit der Deskription dem *l'art pour l'art*-Credo des Ästhetizismus[49] entgegen. Die referentielle Funktion des Textes rückt in den Hintergrund, vielmehr wird der Text als Artefakt, d. h. in seiner Gemachtheit und materiellen Beschaffenheit sichtbar, so dass er letztlich vor allem auf sich selbst verweist. Die Sperrigkeit der Deskription lässt sie Baßler zufolge ferner zu einer unpopulären Textsorte werden:

> Man will eben keine Prosa, die auch Geschäftsleute und Metzgersgattinnen lesen würden, und die Verweigerung konventioneller Handlungsstrukturen ist (bis heute) ein gutes Mittel, um dem Massenerfolg vorzubeugen. […] Entsprechend bemüht man sich um eine artifizielle, exklusive, luxuriöse, auf subtile Stimmungen hin verdichtete Prosa […], in der jede Stelle, jedes Detail ästhetisch gleich viel (und gleich wenig) bedeutet.[50]

Die Nutzung langatmiger Beschreibungspassagen, die nicht von spannenden Handlungselementen unterbrochen werden (wie es etwa in den populären Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* der Fall ist), führt im Sinne des Ästhetizismus zum Distinktionsgewinn und erweist sich als nur einem auserwählten Publikum zugänglich. Wie die Ästhetizisten schafft sich die Deskription also einen eigenen, exklusiven Kosmos.

7.4 Der Einbruch des Hässlichen. Sinnesfreuden, Sinnesleiden und die Ästhetik der gemischten Empfindungen

Bemerkenswert in dieser Hinsicht ist auch, dass Hofmannsthal im zweiten Teil vom *Märchen der 672. Nacht* auf eine längere Beschreibungspassage verzichtet, obwohl der Kaufmannssohn in einem Glashaus einem Wald exotischer Pflanzen begegnet. Es heißt:

> Der Kaufmannssohn ging sogleich längs der Mauer zu dem näheren Glashaus, trat ein und fand eine solche Fülle seltener und merkwürdiger Narzissen und Anemonen und so seltsames, ihm völlig unbekanntes Blattwerk, daß er sich lange nicht sattsehen konnte. Endlich aber schaute er auf und gewahrte, daß die Sonne ganz, ohne daß er es beachtet hatte, hinter den Häusern untergegangen war.[51]

49 Vgl. zum Prinzip des *l'art pour l'art* exemplarisch: Annette Simonis: Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne. Tübingen 2000.

50 Baßler, Deutsche Erzählprosa, S. 162.

51 Hofmannsthal, Das Märchen der 672. Nacht, S. 24.

Warum hier nun diese Lakonie der Darstellung im Vergleich mit der Deskriptionspassage, die eine ganz ähnliche Situation des kontemplativen Sich-Versenkens in außergewöhnliche Dinge schildert? Warum verfährt der Erzähler an dieser Stelle textökonomisch anders und folgt nicht mehr qua langatmiger Beschreibung der Blickbewegung des Kaufmannssohnes wie im ersten Teil des Märchens? Grund dafür ist die veränderte Umgebung des Kaufmannssohnes, welche den Einbruch des Hässlichen in den ästhetizistisch-hermetischen Kosmos markiert, in dem, wie die Häufung von Adjektiven und Substantiven anzeigt, das Prinzip der Schönheit regiert. Er befindet sich nicht mehr in seinem Wohnhaus in einem reichen Stadtteil, sondern begibt sich beim Versuch, die näheren Hintergründe des anonymen Drohbriefs zu klären, in ein ihm bis dato unbekanntes, ärmeres Viertel. Dort begegnet er der Negation des Schönen: dem Hässlichen und den Niederungen der Gesellschaft. Darauf reagiert der Kaufmannssohn mit Angst, jenem Affekt also, der als übliche Reaktion auf das Hässliche gilt und den er bereits im ersten Teil durch die Blicke seiner Diener erfahren hat.[52]

Die beiden Glashäuser im Armenviertel erscheinen ihm als letztes ästhetizistisches Refugium,[53] doch der veränderte Erzählmodus, der auf weitschweifige Beschreibungen verzichtet, deutet darauf hin, dass hier kein kontemplatives Verweilen in ästhetizistischer Manier möglich ist, denn eines der beiden Treibhäuser wandelt sich durch das Erscheinen eines blassen Kindes zusehends in einen Angstraum. Dadurch gewinnt die Handlung an Dynamik und das Leben des Kaufmannssohnes ist fortan von einem völlig anderen Zeitmodus, von einer anderen „ästhetischen Eigenzeit"[54] bestimmt. An die Stelle des behaglichen, aristokratisch anmutenden Lebensstils und des zeitintensiven Studiums schöner Objekte tritt die angsterfüllte Hast.[55] So heißt es zum Beispiel, dass der Protagonist „[i]n seiner Angst […] *schnell* auf die Tür des Glashauses zu[ging]" oder dass seine „*Ungeduld* [meine Kursivierungen, F.B.] […], aus dem Bereiche seiner Angst zu kommen", sehr groß war.[56]

Mit der aufkeimenden Angst ändern sich auch die sensorischen Reize der Pflanzen im Treibhaus, wodurch das Exotische die Funktion eines arabesken

52 Vgl. zu den Attributen und zur affektiven Dimension des Hässlichen: Dieter Kliche: Häßlich. In: Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 3. Hg. von Karlheinz Barck et al. Stuttgart und Weimar 2010, S. 25–66, hier S. 27.

53 Vgl. hierzu auch: Jens Rieckmann: Von der menschlichen Unzulänglichkeit. Zu Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht.* In: The German Quarterly 1 (1981), S. 289–310, hier S. 307.

54 Vgl. hierzu den treffenden Begriff des folgenden DFG-Schwerpunktprogramms: https://www.aesthetische-eigenzeiten.de (letzter Zugriff: 20.03.2020).

55 Vgl. Cohn, S. 287.

56 Hofmannsthal, Das Märchen der 672. Nacht, S. 25 f.

Schmucks verliert, sich nicht mehr in den Dienst ästhetizistischen Genusses stellen lässt und das „üppige Angebot an Wahrzunehmende[m]“[57] zur schauerlichen Kulisse wird:[58]

> Jetzt war es in dem Glashaus schon nicht mehr ganz hell und die Formen der Pflanzen fingen an, sonderbar zu werden. In einiger Entfernung traten aus dem Halbdunkel schwarze, sinnlos drohende Zweige unangenehm hervor und dahinter schimmerte es weiß, als wenn das Kind dort stünde. Auf einem Brette standen in einer Reihe irdene Töpfe mit Wachsblumen. Um eine kleine Zeit zu übertäuben, zählte er die Blüten, die in ihrer Starre lebendigen Blumen unähnlich waren und etwas von Masken hatten, heimtückischen Masken mit zugewachsenen Augenlöchern.[59]

Im Gegensatz zu seinen Wohnräumen, in denen „alle Formen und Farben der Welt“ vereinigt sind und in seinen „Geräten leb[]en“, dominieren nun im Treibhaus die unbunten Farben Schwarz und Weiß, was einem Totalausfall der bisherigen ästhetischen Bezugsgrößen des Kaufmannssohnes gleichkommt. Überdies ist es ihm nicht länger möglich, der Pflanzenfülle verschiedener Kontinente Sinn zu verleihen, wie es beim Betrachten seiner Möbel der Fall war („[e]r erkannte in den Ornamenten, die sich verschlingen, ein verzaubertes Bild der verschlungenen Wunder der Welt“). Vielmehr versucht er mit einem gleichsam anästhetisch-quantifizierenden Gegenprogramm des Blütenzählens („[u]m eine kleine Zeit zu übertäuben, zählte er die Blüten“), sich der Situation zu entziehen.

Der Kaufmannssohn wird hier mit charakteristischen Attributen des Hässlichen konfrontiert: mit furchteinflößender Sinnlosigkeit, mit unheimlicher, nicht mehr in den Kosmos des Schönen integrierbarer Morbidität und mit Wahrnehmungseindrücken, die der Erzähler als „unangenehm“ betitelt. Im Treibhaus setzt sich auch die Angst vor den Dienern fort, weil die Erwähnung der maskenartigen Wachsblumen mit den „zugewachsenen Augenlöchern“ motivisch verbunden ist mit dem „maskenhafte[n] Gesicht“ seiner älteren Dienerin, das dem Kaufmannssohn im ersten Teil der Erzählung als eine „immer grauenhaftere Heimstätte für die hilflosen schwarzen Augen“[60] erscheint. Indem Hofmannsthal im ersten Teil die Diener und im zweiten Teil das ärmliche Viertel als zentrale Angstauslöser markiert, verweist er darauf, dass der an einen gehobenen Lebensstil im ästhetizistischen Kosmos gewöhnte Kaufmannssohn gänzlich unfähig dazu ist, sich mit den Niederungen des Gesellschaftlichen zu befassen. Ruth Florack zufolge gelingt es Hofmannsthal,

57 Kronauer, S. 30.
58 Vgl. Funk, S. 8; Barz, S. 231.
59 Hofmannsthal, Das Märchen der 672. Nacht, S. 26.
60 Hofmannsthal, Das Märchen der 672. Nacht, S. 19.

> [ü]ber die Aufnahme von Elementen sozialer Hierarchie [...] das Parasitäre am Ästhetizismus als Lebensform [zu entlarven]. [...] [Das] Scheitern des Ästheten an der Banalität gesellschaftlicher Wirklichkeit [deckt] [...] das Privileg auf als Bedingung ästhetizistischer Lebensform, denn das von ästhetischen Kategorien geleitete Bewußtsein versagt, sobald der sichere Schutz gegen das alltägliche ‚Außen' entfällt, den die Arbeit anderer garantiert.[61]

Der Bogen lässt sich hier jedoch über das Soziale hinaus in Richtung einer impliziten Ästhetik spannen, die Hofmannsthal in seinem Essay zu *Tausendundeiner Nacht* entwirft und die auch für *Das Märchen der 672. Nacht* bedeutsam ist. Hofmannsthals Würdigung der orientalischen Märchensammlung und ihrer sich aus der detaillierten Darstellung der „höchsten" wie der „niedrigste[n] Welt" gleichermaßen ergebenden „ungeheuerste[n] Sinnlichkeit" kann nämlich als Fortführung ästhetischer Diskussionen des achtzehnten Jahrhunderts um das in Winfried Menninghaus' Studie *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung* untersuchte Konzept der gemischten Empfindungen aufgefasst werden. Ästhetische Theorien von Moses Mendelssohn, Johann Karl Wezel, Kant, J.J. Winckelmann und anderen vertreten die These, dass Schönheit nur Lust erzeugen kann, sofern sie um etwas anderes ergänzt wird, weil sich sonst ein in Ekel umschlagender Sättigungszustand einstellt. Demnach müssen sich im Rezeptionsprozess eines Kunstwerks zu den angenehmen Empfindungen unangenehme gesellen, es bedarf laut Mendelssohn einer „Vermischung von Lust und Unlust", die letztlich „reizender ist, als das lauterste Vergnügen".[62] Indem das Schöne nicht als „Alleinherrscher"[63] des Ästhetischen begriffen, sondern es mit Unschönem vermengt wird, lässt sich nicht nur das Gefühl der Sättigung vermeiden. Vielmehr mobilisiert der angemessene Wechsel unterschiedlicher Empfindungen zugleich die menschlichen Seelenkräfte und „verschaff[t] so eine angenehme Selbst-Apperzeption, die unseren Willen zur Selbsterhaltung stärkt und vor Erschlaffung, Langeweile und gar der Tendenz zum Selbstmord bewahrt."[64] Allerdings warnt man nicht nur vor dem Ekel in Folge einer Sättigung am Schönen, er wird auch als Skandalon des Ästhetischen insgesamt begriffen und deshalb im Gegensatz zu anderen Empfindungen, die wie Furcht, Schrecken, Schauer oder Mitleid als vitalisierendes Supplement des Schönen dienen, als gänzlicher Antipode der Kunst disqualifiziert.[65]

Vor der Folie der Theorien zu gemischten Empfindungen lässt sich nun das ästhetische Verständnis des Kaufmannssohnes als verfehltes einstufen. Seine Fi-

61 Florack, S. 134.
62 Moses Mendelssohn: 82. Literaturbrief, zit. n. Menninghaus, S. 53.
63 Menninghaus, S. 51.
64 Menninghaus, S. 52.
65 Vgl. Menninghaus, S. 54.

xierung auf das Schöne ist derart strikt und steril, dass es weder zum Gefühl der Sättigung am Schönen kommt, noch dass er sich dazu veranlasst sieht, seine Eindrücke, die er von seinen luxuriösen und exotischen Gegenständen empfängt, variantenreicher zu gestalten und sein Interieur um Nicht-Schönes anzureichern. Sogar über die an „Totes und Niedriges“ erinnernde Unbelebtheit seiner Dingwelt vermag er sich hinwegzutäuschen, indem er die leblosen „Geräte[]“ in seinen ästhetizistischen Kosmos als „großes Erbe, das göttliche Werk aller Geschlechter“ eingemeindet, sie also zu sakralen und historisch wertvollen Objekten stilisiert. Sprachlich deutet der Erzähler diese geradezu neurotische Besessenheit des Kaufmannssohnes in der kontinuierlichen Wiederholung des Substantivs „Schönheit“ und seiner Derivate an. Letztlich unterscheidet sich der Kaufmannssohn in seiner ausschließlichen Fixierung auf angenehme Empfindungen damit auch von Dorian Gray, ist es diesem doch anders als Hofmannsthals Figur möglich, Hässliches in seine Sammlung zu integrieren und – mehr noch – sogar ästhetisches Vergnügen daran zu finden. In der Beschreibungspassage über die außereuropäischen und historischen Musikinstrumente wird bemerkt, Dorian Gray fühle „a curious delight in the thought that art, like Nature, has her monsters, things of bestial shape and with hideous voices“. Angesprochen wird damit ein Mimesiskonzept, wonach Kunst, die Diversität der Natur imitierend, auch dem Hässlichem, hier dem Monster als „exzessiver Abweichung von der Norm physischer Integrität“,[66] als radikaler Negation des körperlich Idealschönen, den „things of bestial shape“ als Verstoß gegen klassizistische Formvorstellungen und den „hideous voices“ als Widerpart angenehmer akustischer Reize, Raum geben soll. Verschanzt sich der Kaufmannssohn in einer Welt aus Objekten, die ausschließlich angenehme Empfindungen in ihm auslösen, folgt Dorian Gray hingegen einer Ästhetik der „gemischten Gefühle“[67] und kann ein von Neugier getriebenes Vergnügen an Unschönem finden.

Die Ästhetik des Kaufmannssohnes entbehrt damit jeglicher vitalisierender Elemente. Dass der Protagonist des *Märchens der 672. Nacht* dem wohldosierten Wechsel aus Angenehmem und Unangenehmem keinerlei Legitimität zugesteht, führt im Sinne der diätetischen Ausrichtung der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts aber zum Mangel an Immunität gegenüber dem Hässlichen, denn einmal damit konfrontiert, bricht sein ästhetizistisches Gerüst in sich zusammen und er ist unfähig, souverän auf die Herausforderungen der Welt jenseits seines steril-luxuriösen Kosmos zu reagieren. So nimmt es nicht wunder, dass das Hässliche mit voller Wucht auf ihn eindringt und er einen Tod stirbt, in dem just das von ihm

66 Hans Richard Brittnacher: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt a. M. 1994, S. 183.
67 Menninghaus, S. 52.

Macht ergreift, was er zuvor mit aller Unerbittlichkeit auszugrenzen versucht hat. Über seine letzten Sekunden auf einem Bett in einem ärmlichen Soldatenquartier führt der Erzähler aus: „Zuletzt erbrach er Galle, dann Blut, und starb mit verzerrten Zügen, die Lippen so verrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben.“[68] In dieser Szene dominiert der Ekel, jener Affekt also, der als „das absolut Andere des Ästhetischen“[69] gilt. Erbrechen ist nicht nur eine übliche Reaktion auf Ekliges, das Erbrochene selbst ist das abjekte, nach außen gekehrte Innere des Körpers, das im Bereich des Ästhetischen niemals in Erscheinung treten darf.[70] Dasselbe gilt für den geöffneten Mund des Sterbenden: Weil das Körperinnere verborgen bleiben muss, stellen die Körperöffnungen im Kanon des Ästhetischen ebenso Orte des Ekels dar, wie Menninghaus in Anschluss an Bachtins Konzept des grotesken Körpers festhält.[71] Der groteske und damit zugleich ekelerregende Körper ist Bachtin zufolge

> von der umgebenden Welt nicht abgegrenzt, in sich geschlossen und vollendet, sondern er wächst über sich hinaus und überschreitet seine Grenzen. Er betont diejenigen Körperteile, die entweder für die äußere Welt geöffnet sind, d. h. durch die die Welt in den Körper eindringen oder aus ihm heraustreten kann, oder mit denen er selbst in die Welt vordringt, also die Öffnungen, die Wölbungen, die Verzweigungen und Auswüchse: der aufgesperrte Mund, die Scheide, die Brüste, der Phallus, der dicke Bauch, die Nase.[72]

Gerät der Kaufmannssohn von einem Extrem (dem Steril-Schönen) ins andere (die radikale Übermacht des Hässlichen, zu dem das abjekte Andere des Ästhetischen, der Ekel, zählt), was schließlich zu seinem Tod führt, sieht Hofmannsthal in den Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* ein ästhetisches Prinzip am Werk, das den Kaufmannssohn vor seiner ungesunden Hingabe an das exklusiv Schöne bewahrt hätte: das vitale Changieren zwischen höchster und niedrigster Welt, zwischen Angenehmem und Unangenehmem, in dem sogar der aus der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts verbannte Affekt des Ekels Platz hat, wie sich an der Erwähnung der Vetula-Figur der alten Räubermutter mit dem Ungeziefer auf dem Kopf und der „Scheußlichkeit böser alter Männer mit geiferndem Munde und schielenden Augen“ zeigt. Es sind diese enge Nachbarschaft aus Schönem und Unschönem und die stete Lust an der Darstellung der Vielgestaltigkeit der Welt, die Hofmannsthal für *Tausendundeine Nacht* einnehmen und die sich als implizite Kritik an dem einseitig ästhetizistischen Lebenswandel des

68 Hofmannsthal, Das Märchen der 672. Nacht, S. 30.
69 Menninghaus, S. 15.
70 Vgl. Menninghaus, S. 84 f.
71 Vgl. Menninghaus, S. 87.
72 Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Übersetzt von Gabriele Leupold, hg. und mit einer Einleitung versehen von Renate Lachmann. Frankfurt a. M. 1995, S. 76.

Kaufmannssohnes verstehen lassen. Mit seinem Eintreten für die Anerkennung des Nicht-Schönen im Feld der Ästhetik folgt Hofmannsthal letztendlich dem Entwurf einer Ästhetik des Exotismus, wie ihn Flaubert skizziert, indem er auf die Kehrseite des Exotischen, d.h. das Abjekte aufmerksam macht. Flaubert ist einer der wenigen europäischen Autoren, die dieser Kehrseite affirmativ begegnen und sie in das System des Poetischen aufnehmen. In einem Brief an Louise Colet von 1853 schreibt Flaubert: „Je me rappelle un baigneur qui avait au bras gauche un bracelet d'argent, et à l'autre un vésicatoire. Voilà l'Orient vrai et, partant, poétique: des gredins en haillons galonnés et tout couverts de vermine. Laissez donc la vermine, elle fait au soleil des arabesques d'or.“[73] In wenigen Worten und doch mit einer sinnlich eindringlichen und dicht aneinandergereihten Detailfülle, die Züge impressionistischer Beschreibungskunst trägt, umreißt Flaubert, was er für eine poetische Darstellung des Orients hält; eine Darstellung, in der das Hässliche – seien es ekelerregende Wunden am Körper, die von einem Zugpflaster verdeckt sind, sei es Armut oder sei es wie in *Tausendundeiner Nacht* ein mit Ungeziefer übersäter Körper – nicht ausgespart wird, in der also keine Idealisierung oder Verklärung des Exotischen stattfindet. Vielmehr, so fordert Flaubert in einer direkten Adressierung seine schreibenden Kolleginnen und Kollegen auf, verfüge selbst das Abjekte über ästhetische Qualitäten, sofern es nur im richtigen Licht erscheine. Das, was das Poetische des Exotischen ausmacht, ist letztlich in der Figur des Badenden allegorisch verkörpert: Auf der einen Seite der Arm mit dem silbernen Band, auf der anderen Seite das wunde Fleisch, vom Pflaster verklebt, Schönes und Hässliches also in enger Nachbarschaft beieinander. Der Kaufmannssohn indessen meidet gerade diese Art der Nachbarschaft, denn er versucht, zum Hässlichen auf größtmögliche Distanz zu gehen. Im Anschluss an Flaubert und Hofmannsthals Essay über die Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* kann *Das Märchen der 672. Nacht* daher als Auseinandersetzung mit einer zu einseitig ausgerichteten exotistischen Ästhetik gelesen werden, die an ihrer zwanghaften Orientierung an Sinnesfreuden und dem rigiden Ausschluss von Sinnesleiden zugrunde geht.

---

73 Gustave Flaubert: À Louise Colet. Dimanche, 4 heures (27 mars 1853). In: ders.: Correspondance. Année 1853 (https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1853.htm, letzter Zugriff: 23.05.2020). Dt. Übersetzung: „Ich erinnere mich an einen Badenden, der am linken Arm ein silbernes Armband trug und am anderen ein Zugpflaster. Da haben wir den wahren Orient, und als solcher ist er poetisch. Armselige Kerle in tressenbesetzen Lumpen und übersät von Ungeziefer. Laßt doch das Ungeziefer, in der Sonne schafft es goldene Arabesken“ (Flaubert, zit. n. Axel Dunker: „Suleika, das tätowierte Wunder“. Die Poetik der Arabeske und die westliche Aneignung orientalischer Kunstformen. In: Ost-westliche Kulturtransfers. Orient – Amerika. Hg. von Alexander Honold. Bielefeld 2011, S. 133–161, hier S. 154). Vgl. hierzu auch Claudia Öhlschläger: „Cette harmonie de choses disparates“. Gustave Flauberts poetischer Orient. In: Der Deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur 1770–1850. Hg. von Charis Goer und Michael Hofmann. Paderborn 2008, S. 199–210.

8 „Exotische Ausschweifungen". Poetische Produktivität zwischen Disziplin und Exzess in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*

In seiner aus den späten 1920er Jahren stammenden Dissertationsschrift *Der Exotismus in Ferdinand Freiligraths Gedichten* führt der deutsch-amerikanische Germanist Meno Spann über Thomas Manns *Der Tod in Venedig* aus, dass er kein erzählerisches Werk der Neuzeit kenne, das „in seiner Fragestellung so exotisch […] wie diese[s]" sei.[1] Der Schriftsteller Gustav von Aschenbach arbeite mit einer preußisch-beamtischen Disziplin, bis den Alternden „die unbezwingbare Sehnsucht nach dem Gegenteil" von all dem „Abendländischen, die Sehnsucht nach Reisen, Sonne, Ferne, Süden" überkomme.[2] „In seine Träume", so Spann weiter,

> drängt sich ein Bild von exotischer Pracht, der lauernde Tiger in dem lebenstrotzenden Pflanzengewirr des indischen Dschungels, die gefährliche Schönheit des Südens. Der Dichter Aschenbach gibt seinem exotischen Verlangen nach, und in Venedig verschmilzt ihm die Sehnsucht nach Ferne mit der Liebessehnsucht nach dem schönen Polenknaben Taju [sic!], die ihm den Tod bringt.[3]

Exotik wird hier entsprechend als räumlich codierte Antithese zum ebenfalls räumlich codierten preußischen Leistungsethos Gustav von Aschenbachs entworfen. Damit folgt Spann Thomas Manns eigener Exotismus-Definition, die er in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* vorlegt[4] und die Walther Rehm in seinem Aufsatz *Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung* von 1929 zusammenfasst:

> Exotismus besteht nach Thomas Mann in einem schon physischen Ekel vor dem Nahen, Heimatlich-Wirklichen, in einem inbrünstigen, romantischen, schwärmerisch verschönernden Glauben an die Überlegenheit, den Adel, an die Schönheit des Fernen und Fremden, im Verlegen der Schönheit ins Unwirkliche und Überwirkliche. Der Exotist begeistert sich vom Leben fort am Ungewöhnlichen, Phantastisch-Märchenhaften, Zügellos-Wilden und Orgiastischen, am Raffiniert-Dekadenten und Üppig-Luxuriösen, an solchen Zeiten und Ländern, in denen er eine Erfüllung seiner ausschweifend-hysterischen Einbildungskraft erhofft, im Orient also, in der orientalisch gefärbten spätrömischen Kaiserzeit oder in einer orientalisch gesehenen

1 Meno Spann: Der Exotismus in Ferdinand Freiligraths Gedichten. Dortmund 1928, S. 82.

2 Spann, S. 83.

3 Spann, S. 83.

4 Vgl. Thomas Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 13.1, hg. und textkritisch durchgesehen von Hermann Kurzke. Frankfurt a. M. 2009, S. 602 f.

https://doi.org/10.1515/9783110755053-009

> Renaissance, in der das Große auch im Verbrechen möglich ist. Der Exotist sieht, um es kurz zu sagen, die dämonisch-dionysische Seite einer Kultur […].[5]

Meno Spann umreißt mit der antithetischen Struktur von preußischer Ordnung und südlich-fernem, orientalischem Exzess – im *Tod in Venedig* mythisch eingekleidet in die Prinzipien des Apollinischen und dem ebenfalls ein Jahr später bei Rehm angesprochenen Dionysischen – in wesentlichen Punkten den Konflikt der Novelle. Im Vergleich mit anderen literarischen Texten der Zeit ist ihr behauptetes Alleinstellungsmerkmal, d. h. die besonders ausgeprägte Exotik in der Fragestellung, allerdings anzuzweifeln. Anders als andere Texte zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts hält *Der Tod in Venedig* die Auseinandersetzung mit dem exotisch konnotierten Exzess auf der Inhaltsebene nämlich stets durch die formale Gestaltung der Novelle im Zaum. Damit erzeugt Thomas Mann die wiederholt von der Forschung betonte Spannung, die „aus dem Kontrast von distanzierter Stilhaltung und Hitze des Themas“[6] resultiert und mit der er sich in die Tradition von Goethes *Wahlverwandtschaften* stellt.[7] Ein Gegenbeispiel etwa ist Robert Müllers expressionistischer Roman *Tropen* (1915). Auch hier geht es um exotisierte Exzesse, allerdings greifen diese auf die Darstellungsebene über und manifestieren sich in der völlig ungebändigten, fragmentierten Form des Textes.

Der Verzicht auf die gänzliche Hingabe an exotistische Entgrenzung lässt sich aus der didaktischen Anlage des *Tod in Venedig* erklären.[8] Als implizite Kunsttheorie in poetischem Gewand ist *Der Tod in Venedig* gewissermaßen als Plädoyer für den Ausgleich zwischen Apollinischem und Dionysischem, zwischen Ordnung und Chaos, Sittlichkeit und Sinnlichkeit usw. zu verstehen (die Liste dieser Oppositionen ließe sich in großem Umfang fortsetzen). Gustav von Aschenbach scheitert ja letztlich daran, dass er die beiden Pole apollinisch – dionysisch nicht miteinander vereinbaren kann, wie Erich Heller schreibt: Der „scheinbar über allen Verdacht

---

5 Rehm, S. 42 f. Den Passus „in einem schon physischen Ekel vor dem Nahen, Heimatlich-Wirklichen, in einem inbrünstigen, romantischen, schwärmerisch verschönernden Glauben an die Überlegenheit, den Adel, an die Schönheit des Fernen und Fremden“ hat Rehm wörtlich aus Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 602 übernommen.

6 Eckhart Goebel: Am Narrenseil der Passion. Pflicht und Neigung, Anmut und Würde in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*. In: „Ein Traum, was sonst? – Preußische Tugenden“. Begleitbuch zur Ausstellung im Schloß Hardenberg 2002. Göttingen 2002, S. 193 – 203, hier S. 195.

7 Vgl. Goebel, S. 195.

8 Vgl. hierzu auch: Terence J. Reed: Thomas Mann. The Uses of Tradition. Oxford 1974, S. 178.

[Erhabene] […] in seinem zuchtvollen Dienst an der Kunst […] stirbt an der Rache der beleidigten Mächte des Lebens.“[9]

Letztlich räumt die Novelle dem Exotisch-Exzesshaften als Bestandteil des dionysischen Prinzips[10] und Gegenpol preußischer Strenge durchaus seinen gebührenden Platz in der Kunstproduktion ein, dies jedoch nur, wenn es in Maßen integriert wird, nicht aber die Überhand gewinnt. Mäßigung und Synthetisierung bilden entsprechend die Schlagworte, die für die im *Tod in Venedig* angestellten produktionsästhetischen Überlegungen ausschlaggebend sind. Diese Kunsttheorie schöpft aus „dem anthropologisch-medizinisch-diätetischen Wissen“ des achtzehnten Jahrhunderts über das gesunde beziehungsweise „ungesunde Verhältnis von Körper und Seele“[11] und schließt damit auch an Friedrich Schillers ganzheitliche Anthropologie und seine Überlegungen zur Anmut an, wie Eckhart Goebel ausführt: Weil Aschenbachs Leben die Anmut fehle, taumele er „von einem Extrem ins andere“, werde vom „pflichtbewußten Leistungsethiker“ zum „erschlaffte[n] alternde[n] Geck mit dem geschminkten Gesicht“.[12] Abhilfe hätte Aschenbach ein gemäßigtes Leben zwischen Vergeistigung und Körperlichkeit, zwischen preußischer Askese und exotischer Sinnlichkeit gebracht.[13] Dies legt Goebel am Beispiel des Gleichnisses von geballter Faust und schlaffer Hand dar, das *Der Tod in Venedig* selbst ins Feld führt. Dort heißt es über Aschenbach:

> Als er um sein fünfunddreißigstes Jahr in Wien erkrankte, äußerte ein feiner Beobachter über ihn in Gesellschaft: „Sehen Sie, Aschenbach hat von jeher nur *so* gelebt“ – und der Sprecher schloß die Finger seiner Linken fest zur Faust –; „niemals *so*“ – und er ließ die geöffnete Hand von der Lehne des Sessels hängen. Das traf zu […].[14]

---

9 Erich Heller: Thomas Mann. Der ironische Deutsche. Frankfurt a. M. 1970, S. 125. Vgl. zur synthetisierenden Kunsttheorie Thomas Manns insbesondere auch Ernst Nündel: Die Kunsttheorie Thomas Manns. Bonn 1972.

10 Vgl. zum Zusammenhang von Dionysischem und Exotischem auch: Burghard Dedner: Die Ankunft des Dionysos. In: Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Hg. von Thomas Koebner und Gerhart Pickerodt. Frankfurt a. M. 1987, S. 200 – 239.

11 Barbara Thums: Asketisches Künstlertum und klösterliche Einsamkeit. Inszenierungen der Einbildungskraft um 1900. In: Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Aspekte. Hg. von Thomas Anz und Heinrich Kaulen. Berlin und München 2009, S. 279 – 294, hier S. 287. Vgl. zur Diätetik im achtzehnten Jahrhundert auch Kapitel 1 zu Wieland in der vorliegenden Studie.

12 Goebel, S. 201 f.

13 Vgl. Goebel, S. 201 f.

14 Thomas Mann: Der Tod in Venedig. In: ders.: Frühe Erzählungen 1893 – 1912. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 2.1, hg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed. Frankfurt a. M. 2004, S. 501 – 592, hier S. 509.

Bewahrt hätte Aschenbach also „ein Drittes, das zwischen den Extremen vermittelt[]. Es fehlt die schöne, zwischen Faust und geöffneter Hand angesiedelte Gebärde“.[15] In dieser schönen Gebärde wiederum hätte Schiller „die Anmut zu entdecken geglaubt“.[16]

Die geografische, rassifizierte und zugleich auch vergeschlechtlichte Konnotation der Extreme zwischen apollinischer Disziplin und dionysischem Exzess macht Thomas Mann mit dem Hinweis auf Aschenbachs Eltern deutlich. Aschenbach folgt in seinem Lebenswandel ausschließlich seiner väterlichen Linie. Die Vorfahren des Vaters seien „Offiziere, Richter, Verwaltungsfunktionäre gewesen, Männer, die im Dienste des Königs, des Staates ihr straffes, anständig karges Leben geführt hatten.“[17] Durch seine Mutter, „Tochter eines böhmischen Kapellmeisters“, wäre dieser preußischen Genealogie „rascheres, sinnlicheres Blut […] zugekommen. Von ihr stammten die Merkmale fremder Rasse in seinem Äußern.“[18] Wie im *Tonio Kröger* ist es eine solche Anlage, d.h. diese Art der „Vermählung dienstlich nüchterner Gewissenhaftigkeit mit dunkleren, feurigeren Impulsen“, die einen „Künstler und diesen besonderen Künstler erstehen [ließ]“.[19] Zum Fallstrick Aschenbachs wird indessen die Verdrängung des mütterlichen Erbteils aus seinem Leben und die strikte Orientierung an der preußischen Genealogie.

Erst mit seiner Reise nach Venedig kann er wieder einen Bezug zur mütterlich-exotisch codierten Sensualität herstellen. Zentrale Motive des dort ausgelebten exotistischen Exzesses, der Züge des „libertinistischen“, „immoralistischen“, „abenteuerlichen“ und „spiritualistischen“ Exotismus in sich trägt,[20] sind laut Michael Hofmann und Iulia-Karin Patrut die Cholera, die Morbidität Venedigs und die Verlockung der Homosexualität.[21] Diese werden von Thomas Mann „mit dem Bild

15 Goebel, S. 201.
16 Goebel, S. 201.
17 Mann, Der Tod in Venedig, S. 508.
18 Mann, Der Tod in Venedig, S. 508.
19 Mann, Der Tod in Venedig, S. 508.
20 Reif, S. 22 f.
21 Vgl. Michael Hofmann und Iulia-Karin Patrut: Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft. Darmstadt 2015, S. 61. Männliche Homosexualität erhält um 1900 deswegen exotisierte Züge, weil Nordeuropäer zu dieser Zeit dezidiert in mediterrane Länder gereist sind, um gleichgeschlechtliches Begehren auszuleben. Vgl. Alberto Mira Nouselles: Closets with a View. Sodom, Hellas and Homosexual Myth in Modernist Writing. In: Intertextuality and Modernism in Comparative Literature. Hg. von Emily Salines und Rainalle Udris. London 2003, S. 221–244, hier S. 224–226. Vgl. zur Exotisierung von Homosexualität auch: Hans Richard Brittnacher: Von Gondeln, Tod und Maskenspiel. Venedig als Schauplatz der phantastischen Literatur. In: Die phantastische Stadt. Hg. von Thomas Le Blanc und Bettina Twrsnick. Wetzlar 2005, S. 139–156, hier S. 149; Gosetti-Ferencei, S. 83.

des Orients verknüpft. Der disziplinierte und von der preußischen Ethik als einer speziellen Ausprägung des europäischen Denkens geprägte Aschenbach verfällt der Sinnlichkeit des orientalisch beeinflussten mediterranen Geistes.“[22] Die Novelle mache deutlich, dass

> Aschenbachs Rigorismus eine spezifische Form der Fehlentwicklung des europäischen Denkens darstellt. Denn im Gegensatz etwa zu Modellen der Weimarer Klassik, die eine Synthese von Natur und Geist, von Sinnlichkeit und Vernunft anstreben, hat Aschenbach trotz seiner Berufung auf Goethe einseitig auf Geist und Vernunft gesetzt und damit die Momente des Unbewussten und der Natur innerhalb und außerhalb seiner selbst verdrängt.[23]

Mitnichten entwerfe *Der Tod in Venedig* dabei ein essentialistisches Orientbild, so Patrut und Hofmann weiter. Vielmehr führe er einen Mechanismus vor, der die Bildung essentialisierender Stereotype befördere: „Wer das Eigene zu eng und begrenzt definiert, dem erscheint das Andere als das Bedrohliche und das Tödliche. Eine offene Haltung gegenüber dem Fremden im eigenen Selbst würde […] eine Haltung ermöglichen, in der die Fremdheit des Anderen als Teil des Eigenen verstanden würde.“[24]

Konzentrieren sich Hofmann und Patrut in ihren Ausführungen auf Aschenbachs preußische Lebensführung insgesamt, soll es hier spezifischer um die Bedeutung des Exotisch-Fremden im Hinblick auf Aschenbachs Kunstproduktion gehen. Dessen Verdrängung führt nämlich zu einer tiefgreifenden Schaffenskrise des Schriftstellers, die erst in jenem Moment überwunden ist, in dem Aschenbach Apollinisches und Dionysisches in ein harmonisches Gleichgewicht miteinander bringt. Die Hinwendung zum Exotischen fungiert in der Novelle zunächst einmal als Triebfeder zu neuer Produktivität, als Inspiration also, und lässt sich in den Kontext der dekadenten Koppelung von Verfall und Steigerung einordnen. Problematisch ist allerdings, dass Aschenbach rasch von einem Extrem ins andere wechselt und schließlich vollends dem Dionysischen verfällt. Diese Unfähigkeit zur Ausgewogenheit kostet ihn nicht nur seine Kunst, sondern auch sein Leben. Das Exotische in seiner sinnlich-dionysischen Qualität wird vom *Tod in Venedig* mithin als wesentlicher Bestandteil der Kunstproduktion verhandelt, aber nur solange es gleichberechtigt neben dem Apollinischen steht.

Die Forschung, die sich mit der Bedeutung des Exotischen im *Tod in Venedig* befasst, ist bis dato überschaubar. Im Zentrum der meisten Studien steht die Frage

---

22 Hofmann und Patrut, S. 61.

23 Hofmann und Patrut, S. 61. Vgl. zum falschen Klassik-Verständnis Aschenbachs auch: Ritchie Robertson: Classicism and its pitfalls. In: The Cambridge Companion to Thomas Mann. Hg. von Ritchie Robertson. Cambridge 2001, S. 95–106, hier S. 98.

24 Hofmann und Patrut, S. 61.

nach Manifestationen orientalistischer Diskursmuster in der Novelle. Die einflussreichste Arbeit dazu hat Ehrhard Bahr[25] vorgelegt, der ähnlich wie Hofmann und Patrut[26] sowie Hofmann[27] in der Darstellung Tadzios, der Cholera und der Stadt Venedig kolonialismus- und imperialismuskritische Ansätze erkennt. Unter explizitem oder implizitem Rückgriff auf raumpoetologische Überlegungen befassen sich die Studien von Hans Richard Brittnacher,[28] Elisabeth Boa,[29] Christiane Gabriel,[30] Jennifer Anna Gosetti-Ferencei,[31] Ilsedore B. Jonas,[32] Martin Nies,[33] Aratee Kaewsumrit[34] und Todd Curtis Kontje[35] mit der Frage, inwiefern die Stadt Venedig als Ort orientalisierter beziehungsweise exotisierter Alterität erscheint. Yahya A. Elsaghe wiederum widmet sich sexualisierten Repräsentationen von Fremdheit und geht insbesondere am Beispiel der Darstellung von Aschenbachs Mutter auf Diskurse um ‚Rasse‘ zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts ein.[36] Eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Rolle des Exotischen als ästhetischer Kategorie, d. h. seine Bedeutung im Kontext von Aschenbachs künstlerischem Schaffensprozess, fehlt bisher indessen. Diesem Desiderat begegnet das vorliegende Kapitel, indem es das Exotische als aisthetischen Bestandteil der vom *Tod in Venedig* entworfenen Kunsttheorie in den Blick nimmt.

Thomas Mann greift bei der Darstellung des Exotischen auf verschiedene Topoi von außereuropäischer Fremdheit zurück, die von Vorstellungen üppiger Flora und

---

25 Ehrhard Bahr: Imperialismuskritik und Orientalismus in Thomas Manns *Der Tod in Venedig.* In: Thomas Mann: *Der Tod in Venedig.* Wirklichkeit, Dichtung, Mythos. Hg. von Frank Baron und Gert Sautermeister. Lübeck 2003, S. 1–16.

26 Hofmann und Patrut, Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft.

27 Michael Hofmann: Deutsch-türkische Literaturwissenschaft. Würzburg 2013.

28 Brittnacher, Von Gondeln, Tod und Maskenspiel.

29 Elisabeth Boa: Global Intimations. Cultural Geography in *Buddenbrooks*, *Tonio Kröger*, and *Der Tod in Venedig.* In: Oxford German Studies 35 (2006), H. 1, S. 21–33.

30 Christiane Gabriel: Heimat der Seele. Osten, Orient und Asien bei Thomas Mann. Rheinbach-Merzbach 1990.

31 Gosetti-Ferencei, Exotic Spaces in German Modernism.

32 Ilsedore B. Jonas: Sehnsucht nach dem Süden. Gedanken zu Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig.* In: Lübeckische Blätter. Zeitschrift der Gesellschaft zur Förderung gemeinnütziger Tätigkeit 132 (1972), H. 2, S. 32–34.

33 Martin Nies: Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der „Unwahrscheinlichsten der Städte“ 1787–2013. Marburg 2014.

34 Aratee Kaewsumrit: Asienbild und Asienmotiv bei Thomas Mann. Frankfurt a. M. et al. 2006.

35 Todd Curtis Kontje: Germany’s Local Orientalism. In: Deploying Orientalism in Culture and History. From Germany to Central and Eastern Europe. Hg. von James Hodkinson und John Walker. Rochester, NY 2013, S. 55–77.

36 Yahya A. Elsaghe: Zur Sexualisierung des Fremden im *Tod in Venedig.* In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 149 (1997), S. 19–32, hier S. 23–25.

Fauna über südliche Idyllen und orientalische Interieurs bis hin zu ‚primitiven Urhorden' reichen. So kündigt sich Aschenbachs erste Sehnsucht nach Zügellosigkeit in einer tagträumerischen Vision an, in der er meint, eine urtümliche, üppige Sumpflandschaft zu sehen. Dieser Vision wilder Natur widme ich mich zuerst, weil sie sinnbildlich für Aschenbachs ungewohnte Sehnsucht nach exotischer Alterität steht und ihm den Weg aus seiner künstlerischen Schaffenskrise weist. Aschenbachs zurückgewonnene Kreativität, die sich vor dem Hintergrund exotisch-idealtypischer Landschaftsvorstellungen eines milden Südens entfaltet, ist Gegenstand des folgenden Teils. Anders als die Üppigkeit der indischen Wildnis zeichnen sich diese Landschaftsentwürfe durch das Prinzip der Mäßigung aus, denn exotisierte Sinnlichkeit erscheint hier nicht als Exzess, sondern hält sich die Waage mit apollinischer Begrenzung. Es ist just dieses Mittelmaß, das Aschenbach poetische Produktivität ermöglicht. Sodann geht es um die Entfesselung exotisierter Sinnlichkeit und Aschenbachs tragischen Fall vom preußisch disziplinierten Künstler zum Berauscht-Getriebenen, am „Narrenseile geleitet von der Passion",[37] der kein einziges Wort mehr zu Papier bringt. Während im Anschluss die orientalisierte Stilisierung des Markusdoms untersucht wird, in deren Rahmen der Dom Züge eines Palastes aus den Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* annimmt und Aschenbachs Vernunft mit starken Düften umnebelt, beleuchtet der letzte Teil die Darstellung von Aschenbachs Traum-Bacchanal. In der Traumszene gestaltet Thomas Mann die restlose Hingabe seines Protagonisten an Dionysos. Im Traum tritt dominant das Akustische hervor, mit der eine den Gott verehrende Menschenmasse als urtümlich und wild charakterisiert wird. Dass das Akustische dabei als vorsprachlicher Lärm verfasst ist, verweist auf Aschenbachs gänzlichen Verlust seiner schriftstellerischen Schaffenskraft.

8.1 Luxurierende Einbildungskraft. Aschenbachs Tagtraum

Aschenbachs Tagtraum, in dem er eine sumpfige Dschungellandschaft imaginiert, steht offensichtlich in einer exotistischen Tradition. Da derartige Landschaftsphantasien ein Topos um die Jahrhundertwende sind, ziehe ich als Vergleichsfolien auch andere Texte zur Untersuchung von Aschenbachs Dschungelvorstellungen heran. Exemplarische Passagen aus Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899) und eine medizinische Ausführung über eine tropische Dschungellandschaft von Robert Koch, dem Entdecker des Cholerabazillus, ermöglichen einen genaueren Blick auf exotistische Schreibweisen und ihre sensorischen Qualitäten.

37 Mann, Der Tod in Venedig, S. 587.

8.1.1 Gustav von Aschenbachs Dschungelvision

Der Tod in Venedig setzt medias in res mit der Erwähnung von Aschenbachs Schreibkrise ein, die ihn dazu veranlasst, einen Spaziergang im Englischen Garten zu unternehmen. Am Nördlichen Friedhof begegnet ihm ein fremdländisch anmutender Wanderer, der den Schriftsteller zu einem ungewöhnlichen Tagtraum veranlasst. Über den Traum führt der Erzähler aus:

> Es war Reiselust, nichts weiter; aber wahrhaft als Anfall auftretend und ins Leidenschaftliche, ja bis zur Sinnestäuschung gesteigert. Seine Begierde ward sehend, seine Einbildungskraft, noch nicht zur Ruhe gekommen seit den Stunden der Arbeit, schuf sich ein Beispiel für alle Wunder und Schrecken der mannigfaltigen Erde, die sie auf einmal sich vorzustellen bestrebt war: er sah, sah eine Landschaft, ein tropisches Sumpfgebiet unter dickdunstigem Himmel, feucht, üppig und ungeheuer, eine Art Urweltwildnis aus Inseln, Morästen und Schlamm führenden Wasserarmen, – sah aus geilem Farrengewucher, aus Gründen von fettem, gequollenem und abenteuerlich blühendem Pflanzenwerk haarige Palmenschäfte nah und ferne emporstreben, sah wunderlich ungestalte Bäume ihre Wurzeln durch die Luft in den Boden, in stockende, grünschattige spiegelnde Fluten versenken, wo zwischen schwimmenden Blumen, die milchweiß und groß wie Schüsseln waren, Vögel von fremder Art, hochschultrig, mit unförmigen Schnäbeln, im Seichten standen und unbeweglich zur Seite blickten, sah zwischen den knotigen Rohrstämmen des Bambusdickichts die Lichter eines kauernden Tigers funkeln – und fühlte sein Herz pochen vor Entsetzen und rätselhaftem Verlangen. Dann wich das Gesicht; und mit einem Kopfschütteln nahm Aschenbach seine Promenade an den Zäunen der Grabsteinmetzereien wieder auf.[38]

Das Motiv des Tagtraums nutzt Thomas Mann zu Beginn der Novelle, um Aschenbachs zunächst ungewollte und unbewusste Abwendung von seinem preußisch-züchtigen Habitus zum Thema zu machen. Ein wesentliches Signalwort bei der Beschreibung der über Aschenbach hereinbrechenden Vision der exotischen Sumpflandschaft ist die „Einbildungskraft“. Im semantischen Verbund mit „Anfall“, „ins Leidenschaftliche“ und „Sinnestäuschung“ ruft die Begriffsverwendung mehrere kritische Diskurse aus dem Feld der Anthropologie, Philosophie und Ästhetik um die Einbildungskraft im achtzehnten Jahrhundert auf.[39] Dort wird unter anderem eine zu ausgeprägte Einbildungskraft als Gefahr für die psychische Gesundheit erkannt und in Verbindung mit Wahnsinn gebracht. Wie Barbara Thums ausführt, rekurriert der Verwerfungsdiskurs einer als pathologisch eingestuften Einbildungskraft auf das Kloster als einen Ort asketischer Einsamkeit. Im Rahmen dessen werden zahlreiche Klischees ins Feld geführt, die

38 Mann, Der Tod in Venedig, S. 504 f.
39 Vgl. Thums, Asketisches Künstlertum und klösterliche Einsamkeit, S. 279.

> klar bestimmbaren, bipolar organisierten Narratemen, konkret der Entgegensetzung von Orient – Okzident, […], katholisch – protestantisch, […], weiblich – männlich, schwärmerisch – vernünftig, ausschweifend – maßvoll oder krank – gesund [folgen]. Insbesondere der offenbar mit Klöstern, Mönchen und Nonnen geradezu übersäte Orient wird dabei zur Gegenwelt des aufgeklärten Okzidents stilisiert, wobei die über diese Argumentationsstruktur vollzogene Ausschließung dessen, was zum kulturell Fremden und Anderen erklärt wird, die deutlich erkennbare Funktion hat, eine Identität des Eigenen zu stiften, die sich als säkularisiert, europäisch, bürgerlich und männlich erweist.[40]

Thomas Mann macht nachgerade überdeutlich von dieser Codierung der übersteigerten Einbildungskraft als orientalisch, fremd usw. Gebrauch, um zu antizipieren, dass Gustav von Aschenbachs rigide, diverse Züge mönchischer Existenz aufweisende Askese[41] keine vollgültige Erfüllung preußischer Tugenden ist, sondern in ihr Gegenteil umschlagen und ihn auf Abwege außerhalb der bürgerlichen Ordnung führen wird. Unter Verdacht des Antibürgerlich-Orientalischen gerät die übersteigerte Einbildungskraft, die in einem polemischen Diskurs auch „luxurierende Einbildungskraft" genannt wird, weil sie Wunschbilder erzeuge und den Bürger zur Passivität verführen könne.[42] So heißt es bei Samuel Johnson – neben Kant einem der führenden Kritiker der luxurierenden Einbildungskraft:

> The dreamer […] abandons himself to his own fancy; new worlds rise up before him, one image is followed by another, and a long succession of delights dances around him. […] The infatuation strengthens by degrees, and, like the poisons of opiates, weakens his powers, without any symptoms of malignity.[43]

Tatsächlich weist Aschenbachs Tagtraum sämtliche Charakteristiken auf, die der luxurierenden Einbildungskraft,[44] wie sie Johnson beschreibt, entsprechen. Ob-

40 Thums, Asketisches Künstlertum und klösterliche Einsamkeit, S. 279.

41 Es heißt über Aschenbachs Rituale nach dem Aufstehen etwa: Er begann „seinen Tag beizeiten mit Stürzen kalten Wassers über Brust und Rücken und brachte dann, ein paar hoher Wachskerzen in silbernen Leuchtern zu Häupten des Manuskripts, die Kräfte, die er im Schlaf gesammelt, in zwei oder drei inbrünstig gewissenhaften Morgenstunden der Kunst zum Opfer dar." (Mann, Der Tod in Venedig, S. 510).

42 Schulte-Sasse, S. 105.

43 Samuel Johnson: The Rambler 89 (22.01.1751). In: ders.: The Rambler in Four Volumes. Bd. 2. London 1801, S. 200–206, hier S. 202.

44 Zu berücksichtigen ist hierbei auch, dass der Begriff Luxus eine semantische Nähe zum Dschungel aufweist, denn der lateinische Ursprung „luxus" bedeutet unter anderem „üppige Fruchtbarkeit". Für diesen Hinweis danke ich Ritchie Robertson. Vgl. Luxus. In: DWDS = Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart. Hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (https://www.dwds.de/wb/Luxus, letzter Zugriff: 27.04.2019).

gleich Aschenbach Europa nie verlassen hat, kann er sich – gewissermaßen in die Spuren von Anselmus aus E.T.A. Hoffmanns *Goldenem Topf* tretend –[45] mithilfe seiner Phantasie ferne, neue Welten wie eine üppige Pflanzenwelt des Ganges-Deltas in Indien vergegenwärtigen. Die Vorstellung von dieser neuen Welt ist, so führt es auch Johnson aus, vor allem visuell verfasst und zeichnet sich durch eine rasche Abfolge von Bildern aus. Bei Johnson heißt es: „[O]ne image is followed by another“; Mann wiederum verdeutlicht die sequenzielle Struktur der Bilder im Tagtraum zum einen durch eine Syntax, die in ihrer Exzessivität die Üppigkeit des Dschungels widerspiegelt.[46] Zum anderen macht sich die expressive Dichte und Dominanz der Bilder darin bemerkbar, dass das Subjekt Aschenbach geradezu hinter sie zurückzutreten scheint, was die Novelle laut T. J. Reed in der Aussparung des Personalpronomens „er“ und der fünffachen Wiederholung des Verbs „sah“ anzeigt.[47] Auf diese sich darin andeutende Gefahr des Ich-Verlusts und der zunehmenden Passivität – jenen Grundkonflikt des *Tod in Venedig* also – macht Johnson aufmerksam, wenn er mittels eines Chiasmus vom Erstarken der Verblendung („[t]he infatuation strengthens“) und von der Schwächung der Kräfte („weakens his powers“) durch die Aktivität der Einbildungskraft spricht. Das aufklärerische Konzept vom Schauen als einer kühl-distanzierten Tätigkeit, in welcher das Subjekt Kontrolle über das wahrgenommene Objekt gewinnt, verkehrt sich hier beim inneren Schauen Aschenbachs in sein Gegenteil. Überhaupt steht die luxurierende Einbildungskraft auf Kriegsfuß mit aufklärerischen Subjektentwürfen. Dies zeigt sich an Kants Diskussion um die „affinitas“,[48] eine Form des Denkens, die nicht den Gesetzen der Logik und ihren Prinzipien von Differenz und Identität gehorcht,[49] sondern als Denken in Affinitäten und Ähnlichkeiten, d. h. als ungeregelte Ideenassoziation zu bezeichnen ist.[50] Gegen dieses Denken in Ähnlichkeiten betreibt Kant eine kulturpolitische Fehde, weil es in seiner (durchaus mit dem

45 Vgl. hierzu das Kapitel zu E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf* (Kapitel 2) in dieser Studie.

46 Vgl. Andrea Kottow: Der kranke Mann. Medizin und Geschlecht in der Literatur um 1900. Frankfurt a. M. 2006, S. 259. Vgl. zur Sprachgestaltung in der Traumpassage auch: Rudolph Binion: Sounding the Classics. From Sophocles to Thomas Mann. Westport, Connecticut und London 1997, S. 139; Frederick Alfred Lubich: Die Dialektik von Logos und Eros im Werk Thomas Manns. Heidelberg 1986, S. 28.

47 Vgl. T.J. Reed: Death in Venice. Making and Unmaking of a Master. New York et al. 1994, S. 29.

48 Immanuel Kant: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (1798). In: ders.: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 2. Theorie-Werkausgabe. Bd. 12, hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M. 1968, S. 399 – 690, hier S. 476.

49 Vgl. Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M. 1974, S. 46.

50 Vgl. Schulte-Sasse, S. 106. Vgl. zum Ähnlichkeitsdenken auch das Kapitel zu Goethes *West-östlichem Divan* in dieser Studie (Kapitel 3).

dionysischen Prinzip verwandten) Regellosigkeit, Formlosigkeit[51] und seiner Lust, vage empfundene „Ähnlichkeiten unter Zeichen und Dingen" zu registrieren, eine Gefahr für das „bürgerliche Logifizierungsprojekt" darstelle.[52] Ausgeschlossen aus der aufklärerischen Ordnung des Rationalismus wird das Denken in Ähnlichkeiten damit zum exotisierten Anderen der okzidentalen Kultur, es wird in die „niedere Sphäre der Unvernunft, der Einbildungen und Konfusionen"[53] verwiesen und als primitives beziehungsweise magisches Denken etikettiert.

Aschenbachs Tagtraum lässt sich just als Symptom dieses verworfenen Ähnlichkeitsdenkens bezeichnen. Soll der Nachmittagsspaziergang in Richtung des Englischen Gartens der Wiederherstellung seiner Kräfte dienen, derer er für seine „höchste Behutsamkeit, Umsicht, Eindringlichkeit und Genauigkeit des Willens erfordernde[] Arbeit"[54] bedarf, sind es zwei miteinander verwandte Reizquellen, die Aschenbachs ungeregelten Assoziationsprozess auf der Grundlage von Ähnlichkeitsrelationen in Gang setzen. Einerseits verleiten ihn die „Inschriften in Goldlettern" an der in byzantinischem Stil gebauten Aussegnungshalle des Nordfriedhofs, sich in die „*Mystik*" der das „jenseitige Leben betreffenden Schriftworte" träumerisch zu „*verlieren* [meine Kursivierungen, F.B.]".[55] Andererseits gibt die plötzliche und „nicht ganz gewöhnliche Erscheinung" eines Mannes, dessen Basthut „seinem Aussehen ein Gepräge des *Fremdländischen und Weitherkommenden*" verleiht, Aschenbachs „Gedanken *eine völlig andere Richtung* [meine Kursivierungen, F.B.]".[56] Thomas Manns Wortwahl spricht eine eindeutige Sprache: In den hier zitierten Auszügen kündigt sich der Einbruch von Alterität im Sinne des Dionysisch-Irrationalen an und diese Alterität hat unmittelbaren Einfluss auf Aschenbachs Denkweise. Insbesondere die byzantinische Architektur und das ungewöhnliche Äußere des Mannes verleiten Aschenbach dazu, seine kontrollierten Denkprozesse, die für seine schriftstellerische Arbeit notwendig sind, aufzugeben und sich – um eine treffende Formulierung Herders zu gebrauchen – in Form von „Ejaculationen der Einbildungskraft"[57] noch weiter gen Osten, in die indische Tropenlandschaft also, zu bewegen. Verbindendes Element von byzantinischer Architektur, dem Wanderer und der Tropenlandschaft ist dabei schlicht die Fremdheit.

---

51 Kant bezeichnet die „regellos herumschweifende Einbildungskraft" als eine „Art Unsinn der Form nach". Kant, S. 479.

52 Schulte-Sasse, S. 107.

53 Bhatti et al., S. 239.

54 Mann, Der Tod in Venedig, S. 501.

55 Mann, Der Tod in Venedig, S. 502.

56 Mann, Der Tod in Venedig, S. 502 f.

57 Johann Gottfried Herder: Kalligone (1800). In: ders.: Herders sämmtliche Werke. 22. Bd., hg. von Bernhard Suphan. Berlin 1880, S. 1–332, hier S. 162.

Eine wesentliche Strategie Thomas Manns, den Tagtraum als den Einbruch radikaler Alterität in Aschenbachs Leben zu konturieren, besteht auch darin, dass er bei der Gestaltung des Traums das Wissen der Psychoanalyse verarbeitet. Vielfach hat die Forschung auf Manns Lektüre von Freuds Aufsatz *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“* (1907) verwiesen.[58] Mann schließt an Freud an, wenn er Aschenbachs Tagtraum als Ventil für das Triebleben seines Protagonisten entwirft, das jahrzehntelang der schriftstellerischen Disziplin unterworfen wurde. Dabei ist die indische Sumpflandschaft in zweierlei Hinsicht Sinnbild für die verdrängten Gefühlsansprüche des Künstlers. Zum einen deutet ihre geradezu aufdringliche Erotisierung auf Aschenbachs negiertes Sexualleben hin, zum anderen wird das Triebleben selbst als das ‚Fremde im Eigenen‘ betrachtet. Jean Pauls Formulierung vom „innere[n] Afrika“[59] leicht variiert aufgreifend, nimmt Freud nämlich insofern eine Exotisierung des Trieblebens vor, als er es zum „innere[n] Ausland“ erklärt.[60]

Insgesamt schließt Mann mit der Darstellung des Dschungels in Aschenbachs Tagtraum an mehrere Wissensfelder seiner Zeit an, in denen tropische Sumpfgebiete zum radikal Anderen der europäischen Zivilisation stilisiert werden. Dabei ist es unerheblich, ob es sich um empirische oder um rein imaginierte Landschaften handelt. So finden sich ästhetische Dschungelentwürfe um 1900 gleichermaßen in

58 Vgl. Manfred Dierks: Der Wahn und die Träume in *Der Tod in Venedig*. Thomas Manns folgenreiche Freud-Lektüre im Jahr 1911. In: Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen 44 (1990), H. 3, S. 241–268.

59 Jean Paul: Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele. In: ders.: Werke. 6. Bd., hg. von Norbert Miller. München 1963, S. 1105–1236, hier S. 1182. Vgl. zur Exotisierung des Trieblebens auch Kaewsumrit, S. 92 f. und Peter Philipp Riedl: Epochenbilder – Künstlertypologien. Beiträge zu Traditionsentwürfen in Literatur und Wissenschaft 1860 bis 1930. Frankfurt a. M. 2005, S. 390–392.

60 Sigmund Freud: 31. Vorlesung. Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit. In: Studienausgabe. Bd. I: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt a. M. 1989, S. 496–516, hier S. 496. Vgl. hierzu auch: Peter-André Alt: Einführung. In: Sigmund Freud und das Wissen der Literatur. Hg. von Peter-André Alt und Thomas Anz. Berlin und New York 2008, S. 1–13, hier S. 8; Christina von Braun, Dorothea Dornhof und Eva Johach: Einleitung. Das Unbewusste. Krisis und Kapital der Wissenschaften. In: Das Unbewusste. Krisis und Kapital der Wissenschaften. Studien zum Verhältnis von Wissen und Geschlecht. Hg. von Christina von Braun, Dorothea Dornhof und Eva Johach. Bielefeld 2009, S. 9–23, hier S. 11; Mikko Tuhkanen: The American Optic. Psychoanalysis, Critical Race Theory and Richard Wright. Albany 2009, S. xiv; Bernhard Waldenfels: Fremdheit innerhalb und außerhalb unserer eigenen Kultur. In: Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 34 (2015), S. 213–231, hier S. 214; Franziska Bergmann: Postcolonial/Critical Race Studies. In: Handbuch Literatur und Psychoanalyse. Hg. von Frauke Berndt und Eckart Goebel. Berlin und New York 2017, S. 127–143, hier S. 127.

der Literatur wie in der bildenden Kunst.[61] Aber auch in außerästhetischen Feldern spielen tropische Sumpfgebiete um die Jahrhundertwende eine Rolle, so etwa in Robert Kochs epidemiologischen Ausführungen über das Ganges-Delta als Ursprungsort der Cholera (1884), die Ehrhard Bahr zufolge „überraschende Übereinstimmungen“[62] mit Aschenbachs Trauminhalt aufweisen. Zunächst soll der Fokus jedoch auf eine zweite literarische Dschungeldarstellung um die Jahrhundertwende gerichtet werden, nämlich auf Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899).

8.1.2 Dschungeldarstellungen in Joseph Conrads *Heart of Darkness* und im *Tod in Venedig*

Wenngleich Thomas Mann Joseph Conrads *Heart of Darkness* nicht kannte, als er den *Tod in Venedig* verfasste, und daher weder von einer bewussten intertextuellen Bezugnahme noch einer gewollten Dialogizität auszugehen ist,[63] bestehen zahlreiche, von typologisch-vergleichenden Studien herausgearbeitete Analogien zwischen den beiden Novellen:[64] In beiden Texten stehen Figuren im Zentrum, die mit „uneingestandenen und angstbesetzten Begierden ringen [...] und bei der Erfüllung ihrer ‚Quest‘ scheitern“,[65] beide Texte setzen eine Reise von der vermeintlichen Ordnung der Zivilisation in chaotische Welten in Szene, beide arbeiten damit, „psychische Seelenlandschaften durch die Beschreibung physischer Landschaften“[66] zu entfalten. Conrads Novelle nun zählt zu den bedeutendsten Erzählungen, die auf dem Höhepunkt der europäischen Kolonialismuseuphorie verfasst wurden. Als doppelte Rahmennovelle strukturiert, schildert sie die völlig desillusionierende Reise des Seefahrers Charles Marlow in den von Belgien besetzten Kongo. Dort soll er auf dem Congo River zum Vorposten eines für seine vermeintliche Integrität und Kompetenz hochgelobten Elfenbeinhändlers namens Mr. Kurtz durchdringen. Konfrontiert wird Marlow jedoch entgegen seiner idealistischen Erwartungen mit

---

61 Vgl. hierzu beispielsweise diverse bildkünstlerische Dschungeldarstellungen von Henri Rousseau.
62 Bahr, Imperialismuskritik und Orientalismus in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*, S. 7.
63 Vgl. Matthias N. Lorenz: „Merkwürdig, daß Conrad so lange meine Vorzugslektüre“. Zur Bedeutung Joseph Conrads für den Leser Thomas Mann. In: Angermion. Jahrbuch für britisch-deutsche Kulturbeziehungen 9 (2016), H. 1, S. 71–97, hier S. 73. Eine intendierte intertextuelle Bezugnahme auf die Dschungeldarstellungen in *Heart of Darkness* hingegen findet sich in Robert Müllers expressionistischem Roman *Tropen* (1915).
64 Vgl. Lorenz, „Merkwürdig, daß Conrad so lange meine Vorzugslektüre“.
65 Lorenz, „Merkwürdig, daß Conrad so lange meine Vorzugslektüre“, S. 73.
66 Lorenz, „Merkwürdig, daß Conrad so lange meine Vorzugslektüre“, S. 74.

den abgründigen Effekten des europäischen Kolonialismus in Afrika: mit Inkompetenz, Profitgier und vor allem mit Menschenverachtung.

Zu Beginn des zweiten Teils der Novelle nimmt der Erzähler Marlow bei seiner Schiffsfahrt auf dem Fluss eine längere Beschreibung des kongolesischen Urwalds vor. Allerdings geht dieser ausführlicheren Deskription eine kurze Dschungelbeschreibung zum Schluss des ersten Teils voraus:

> The great wall of vegetation, an exuberant and entangled mass of trunks, branches, leaves, boughs, festoons, motionless in the moonlight, was like a rioting invasion of soundless life, a rolling wave of plants, piled up, crested, ready to topple over the creek, to sweep every little man of us out of his little existence. And it moved not. A deadened burst of mighty splashes and snorts reached us from afar, as though an ichthyosaurus had been taking a bath of glitter in the great river.[67]

Auf der Schiffsreise zu Beginn des zweiten Teils der Novelle heißt es sodann:

> Going up that river was like travelling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings. An empty stream, a great silence, an impenetrable forest. The air was warm, thick, heavy, sluggish. There was no joy in the brilliance of sunshine. The long stretches of the waterway ran on, deserted, into the gloom of overshadowed distances. On silvery sandbanks hippos and alligators sunned themselves side by side. The broadening waters flowed through a mob of wooded islands; you lost your way on that river as you would in a desert, and butted all day long against shoals, trying to find the channel, till you thought yourself bewitched and cut off forever from everything you had known once – somewhere – far away – in another existence perhaps. There were moments when one's past came back to one, as it will sometimes when you have not a moment to spare to yourself; but it came in the shape of an unrestful and noisy dream, remembered with wonder amongst the overwhelming realities of this strange world of plants, and water, and silence. And this stillness of life did not in the least resemble a peace. It was the stillness of an implacable force brooding over an inscrutable intention. It looked at you with a vengeful aspect.[68]

Die Novellen *Heart of Darkness* und *Der Tod in Venedig* weisen Korrespondenzen in der Charakterisierung des Dschungels als urzeitlicher Landschaft auf, als Landschaft also, die als prähistorische Wildnis den Gegenpol zur Zivilisation bildet. Hier werden den Topoi des Exotismus entsprechend geografische und zeitliche Distanz miteinander überblendet. Während im *Tod in Venedig* von „eine[r] Art Urweltwildnis“ die Rede ist, erscheint in *Heart of Darkness* die Reise im Raum zugleich als eine Zeitreise („[g]oing up that river was like travelling back to the earliest begin-

67 Joseph Conrad: Heart of Darkness and Other Tales. Hg., kommentiert und mit einer Einleitung versehen von Cedric Watts. Oxford 2002, S. 132.
68 Conrad, S. 136 f.

nings of the world"). Verstärkt wird der Eindruck einer Reise in der Zeit zudem durch die Nennung eines tierischen Requisits, denn Marlow erwähnt, dass ihm die fernen Laute im Wasser wie Laute eines prähistorischen Lebewesens vorkämen („[a] deadened burst of mighty splashes and snorts reached us from afar, as though an ichthyosaurus had been taking a bath of glitter in the great river"). Die Dschungeldarstellungen ähneln einander überdies im Hinblick auf die Beschreibung der klimatischen Bedingungen und im Verweis auf die Üppigkeit des Bewuchses. So betonen sowohl Thomas Mann als auch Joseph Conrad mithilfe metaphorischer Adjektive die tropentypische Schwüle und Unwirtlichkeit der Urwälder („[t]he air was warm, thick, heavy, sluggish", „tropisches Sumpfgebiet unter dickdunstigem Himmel"); ferner übertragen sie die botanische Dichte der Dschungelgegenden in eine analoge syntaktische Struktur, indem die Autoren lange Aufzählungen von Gewächsen (und bei Thomas Mann auch von Tieren) vornehmen. Anders als Thomas Mann setzt Conrad hierbei stärker auf den Gebrauch von Metaphern, denn der Tropenwald gewinnt bei ihm diverse Eigenschaften, mit denen er auf die Undurchdringbarkeit der Pflanzenwelt anspielt und wonach Marlow der Dschungel in Form einer „great wall", einer „rioting invasion of soundless life" und einer „rolling wave of plants" entgegentritt. In diesen Metaphern deutet sich an, was die gesamte Urwalddarstellung in *Heart of Darkness* bestimmt und worin sie sich von jener im *Tod in Venedig* unterscheidet. Reagiert Aschenbach auf seine Dschungelvision ambivalent, mit „Entsetzen und rätselhaftem Verlangen", einem zwischen Schock und Begehren schwankenden Gefühl, erweist sich der Dschungel in *Heart of Darkness* als ausschließlich angstbesetzte, weil menschenfeindliche Gegend. Dazu trägt bei, dass der Urwald von Marlow vor allem in seiner lautlichen Beschaffenheit wahrgenommen wird. Im Gegensatz zum Primat des Visuellen, das die Dschungelvision im *Tod in Venedig* bestimmt, gestaltet sich der Dschungelaufenthalt bei Conrad – und darin erinnert die Beschreibung an Humboldts Kapitel über *Das nächtliche Tierleben im Urwald* – hauptsächlich als Hörereignis.[69] Es ist somit erneut das Akustische, das als Stilmittel des Schauerlichen fungiert, allerdings ist es hier vornehmlich die Abwesenheit von Geräuschen oder Klängen – der Erzähler spricht von „soundless life", „a great silence" und erneut von „silence" –, die den Urwald zum Ort des Schauerlichen werden lässt. Als verdächtig erscheint diese Stille, weil sie, wie sich unter anderem in der paradoxalen Formulierung von der „rioting invasion of soundless life" ausdrückt, im krassen Kontrast zur überbordenden Vitalität und Fülle der Landschaft steht, von der zu erwarten wäre, dass sie sich auch in einer Vielfalt von akustischen Signalen äußern würde. Es ist eine trügerische, keinesfalls Frieden verheißende Stille. Auszugehen scheint sie von ei-

69 Vgl. hierzu Kapitel 4 zu Humboldt in der vorliegenden Arbeit.

ner nicht näher greifbaren, aber über vermeintlich ovipare (i. e. Eier legende) Eigenschaften verfügenden Kraft, der Marlow die Fähigkeit zuschreibt, sich rachsüchtig gegen sämtliche menschliche Eindringlinge zur Wehr zu setzen („It was the stillness of an implacable force brooding over an inscrutable intention“). Der Stille entgegengesetzt sind die vereinzelten Geräusche, von denen Marlow meint, sie kämen von einem urzeitlichen Tier. Zudem finden sich imaginierte Laute in Form eines „noisy dream“, sprich Joseph Conrad setzt wie Thomas Mann den Dschungel in Beziehung zum Bereich des Traums. In beiden Novellen dient die semantische Verknüpfung von Traum und Dschungel dazu, die Alterität und Fremdheit des Dschungels zu markieren, die Urwaldlandschaft also als exotischen Gegenpol zum Alltäglichen zu inszenieren. Gestaltet Thomas Mann seine Dschungellandschaft als tagträumerische Vision, handelt es sich beim Urwald in *Heart of Darkness* um eine in der Diegese der Erzählung wirkliche Gegend, die in ihrer Urtümlichkeit in ein assoziatives Korrespondenzverhältnis mit Marlows Geschichte gesetzt wird und ihn über unruhige Träume mit seiner Vergangenheit konfrontiert.

8.1.3 Robert Kochs *Erste Konferenz zur Erörterung der Cholerafrage am 26. Juli 1884 in Berlin* und Aschenbachs Dschungelvision

Robert Koch schreibt in seiner Abhandlung Erste Konferenz zur Erörterung der Cholerafrage am 26. Juli 1884 in Berlin über das Ganges-Delta:

> Eine üppige Vegetation und ein reiches Tierleben hat sich in diesem unbewohnten Landstrich entwickelt, der für den Menschen nicht allein wegen der Überschwemmungen und wegen der zahlreichen Tiger unzugänglich ist, sondern hauptsächlich wegen der perniziösen Fieber gemieden wird, welche jeden befallen, der sich auch nur ganz kurze Zeit dort aufhält. Man wird sich leicht vorstellen können, wie massenhaft vegetabilische und tierische Stoffe in dem Sumpfgebiet der Sundarbans der Zersetzung unterliegen und daß hier die Gelegenheit der Entwicklung von Mikroorganismen geboten ist, wie kaum an einem anderen Platz auf der Erde. Ganz besonders günstig ist in dieser Beziehung das Grenzgebiet zwischen dem bewohnten und unbewohnten Teil des Delta, wo die Abfallstoffe aus einem außerordentlich dicht bevölkerten Lande von den Flußläufen herabgeschwemmt werden und sich mit dem hin und her flutenden, bereits mit Zersetzungsstoffen geschwängerten Brackwasser der Sundarbans mischen. Unter eigentümlichen Verhältnissen muß sich in diesen eine ganz eigenartige Fauna und Flora von Mikroorganismen entwickeln, der aller Wahrscheinlichkeit nach auch der Cholerabazillus angehört. Denn alles deutet darauf hin, daß die Cholera in diesem Grenzgebiet ihren Ursprung hat.[70]

70 Robert Koch: Erste Konferenz zur Erörterung der Cholerafrage am 26. Juli 1884 in Berlin. In: Berliner Klinische Wochenschrift 31 – 32 (1884), S. 20 – 60, hier S. 44. Auf Robert Kochs Verstrickung

Robert Kochs Beschreibung des Ganges-Deltas und Aschenbachs Tagtraum weisen mehrere gemeinsame Motive auf. Zentrales Charakteristikum der jeweils thematisierten Landschaft ist ihre Üppigkeit in Flora und Fauna. Auffällig ist auch die Nennung des Tigers. Während der Tiger bei Koch als Indiz für die Wildheit der Landschaft fungiert und als potenzielle Quelle jener „tierische[n] Stoffe“ benannt wird, die im Sumpfgebiet der Zersetzung unterliegen, gewinnt das Raubtier als Dionysos’ Begleittier im *Tod in Venedig* zusätzlich eine mythische Funktion. Thomas Manns Gebrauch des Tiger-Motivs ist freilich eines von mehreren Beispielen, an dem sich die viel beforschte Verknüpfung von realistischer beziehungsweise naturalistischer und mythischer beziehungsweise symbolischer Schreibweise durch den Autor demonstrieren lässt.[71]

Entscheidend ist in Kochs Ausführungen vor allem aber die Identifikation des tropischen Sumpfgebietes als Ursprungsort der Cholera. Diese Konnotation vom exotischen Sumpf als Infektionsherd für die Seuche klingt in Aschenbachs Tagtraum noch nicht an, enthüllt sich jedoch im weiteren Verlauf der Novelle, wenn in Venedig, das als orientalisierte Lagunenstadt auf sumpfigem Grund mit ihren fauligen Kanälen in assoziative Verbindung mit dem Ganges-Delta gebracht wird, diese letale Krankheit ausbricht und im fünften Kapitel zudem das Ganges-Delta durch den Clerk eines englischen Reisebüros als Herkunftsland der Cholera benannt wird.[72]

Die assoziative Verkettung von indischer Sumpflandschaft und Venedig ist auch deshalb bemerkenswert, weil deutlich wird, dass Aschenbachs luxurierende Einbildungskraft fortan nachhaltigen Einfluss auf seinen weiteren Lebensweg ausübt. Mit Abschluss des Traums tritt zunächst noch einmal Aschenbachs jahrzehntelang eingeübte Triebunterdrückung zutage, welche den Schriftsteller zu einem selbst-

mit europäisch-kolonialen Machtinteressen im Kontext der Choleraforschung weist Bahr hin. Vgl. Bahr, Imperialismuskritik und Orientalismus in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*, S. 7.

71 Vgl. zu diesem Schreibverfahren u. a. Herbert Lehnert: Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion. Stuttgart et al. 1965, S. 110 f. und S. 118; Rolf Günter Renner: Das Ich als ästhetische Konstruktion. *Der Tod in Venedig* und seine Beziehung zum Gesamtwerk Thomas Manns. Freiburg 1987, S. 38–40; Reed, Death in Venice, S. 11; Robertson, Classicism and its pitfalls, S. 98, 101.

72 Vgl. Mann, Der Tod in Venedig, S. 577 f. Dass es sich bei dem Clerk um einen Engländer handelt, ist im Hinblick auf die Kolonialismusdebatten im *Tod in Venedig* interessant, denn der Clerk tritt hier gewissermaßen als Verwalter des indischen Deltas auf und steht damit stellvertretend für den britischen Imperialismus. Bei der Beschreibung des Ganges-Deltas durch den Clerk werden die zentralen Motive aus Aschenbachs Tagtraum im ersten Kapitel wieder aufgenommen: „Seit mehreren Jahren schon hatte die indische Cholera eine verstärkte Neigung zur Ausbreitung und Wanderung an den Tag gelegt. Erzeugt aus den warmen Morästen des Ganges-Deltas, aufgestiegen mit dem mephitischen Odem jener üppig-untauglichen, von Menschen gemiedenen Urwelt- und Inselwildnis, in deren Bambusdickichten der Tiger kauert, hatte die Seuche in ganz Hindustan andauernd und ungewöhnlich heftig gewütet […].“ (Mann, Der Tod in Venedig, S. 578).

züchtigenden „Kopfschütteln“[73] veranlasst. „Sehr bald“ werden seine ungewöhnlichen Gedanken daher „durch Vernunft und von jung auf geübte Selbstzucht gemäßigt [...]“.[74] Die Mahnung vor ungezügelter Phantasietätigkeit, wie sie Johnson oder Kant vorgebracht haben, sitzt Aschenbach förmlich noch ‚im Nacken‘. Mit seiner Entscheidung, in den „liebenswürdigen Süden“[75] zu reisen und nach einem kurzen Aufenthalt auf der Adriainsel Pola Venedig als sein Ziel zu wählen, zeigt sich jedoch, dass sein Bedürfnis nach Exotik, Erotik und Üppigkeit keinesfalls mehr der Kontrollinstanz seines preußischen Habitus unterworfen ist. Aschenbach bleibt weiterhin einem assoziativen Denken verhaftet, denn es verlangt ihn, wie der personale Erzähler ausführt, unbewusst nach einem Aufenthaltsort, der über gewisse Ähnlichkeiten mit dem tropischen Sumpfgebiet aus seinem Tagtraum verfügt:

> Was er suchte, war das Fremdartige und Bezuglose, welches jedoch rasch zu erreichen wäre [...]. [E]in Zug seines Innern, ihm war noch nicht deutlich, wohin, beunruhigte ihn, er studierte Schiffsverbindungen, er blickte suchend umher, und auf einmal, zugleich überraschend und selbstverständlich, stand ihm sein Ziel vor Augen. Wenn man über Nacht das Unvergleichliche, das märchenhaft Abweichende zu erreichen wünschte, wohin ging man? Aber das war klar.[76]

Bereits in den Verbindungslinien, die zwischen dem Ganges-Delta und Venedig gezogen werden, deutet sich an, dass das Prinzip der Ideenassoziation nicht nur künftig Aschenbachs Denken, sondern zugleich die *discours*-Ebene der Novelle bestimmt. Ein wesentliches Kennzeichen des *Tod in Venedig* ist ja seine berühmte „poetische Binnenorganisation durch Motiv-Parallelen und Symbol-Korrespondenzen“,[77] d. h., die Novelle kreiert insgesamt ein dichtes Netz aus Verweisen,[78] dem das Herausstellen von Ähnlichkeitsrelationen zugrunde liegt. Für den *Tod in Venedig* sind nicht nur die Gemeinsamkeiten der indischen Sumpflandschaft mit der Lagunenstadt Venedig bedeutsam. Besonders offensiv macht Thomas Mann von Korrespondenzbeziehungen Gebrauch, wenn sich Aschenbach am Schluss der Novelle in seinem Erscheinungsbild dem falschen Jüngling anpasst, den er bei der Überfahrt von Pola nach Venedig beobachtet und auf den er voller Abscheu reagiert.[79] Auch der fremde Wanderer am Nordfriedhof, der konzessionslose Gondoliere am Hafen und der Gitarrenspieler der „kleine[n] Bande von Straßensängern“[80]

73 Mann, Der Tod in Venedig, S. 504.
74 Mann, Der Tod in Venedig, S. 505.
75 Mann, Der Tod in Venedig, S. 507.
76 Mann, Der Tod in Venedig, S. 516 f.
77 Albert Meier: Novelle. Eine Einführung. Berlin 2014, S. 156.
78 Vgl. Goebel, S. 195.
79 Vgl. Meier, Novelle, S. 158.
80 Mann, Der Tod in Venedig, S. 570.

im fünften Kapitel weisen unmissverständlich ähnliche Züge auf und „fungieren in ihrem Zusammenspiel als immer gleicher Todesbote, der Aschenbach bei seinem Abstieg begleitet".[81]

Mit dem Prinzip der assoziativen Verknüpfung macht sich die Novelle also Elemente dessen zu eigen, was Kant als wesentliche Komponente der luxurierenden Einbildungskraft diskreditiert. Damit hält die dionysische Entgrenzungslust des vormals streng kontrollierten Künstlers Aschenbach Einzug in die kompositorische Anlage des *Tod in Venedig*, wenngleich die Entscheidung für die Gattung Novelle von der Forschung als Strategie gewertet wird, ihre hitzige Thematik[82] formal im Zaum zu halten.[83] In poetologischer Hinsicht sollte auch der Ursprung der Gattung Novelle berücksichtigt werden: Wie Dionysos und die Cholera stammt die Novelle aus dem orientalischen Raum.[84] Thomas Mann entscheidet sich entsprechend für eine Gattung, die seinem Ideal von der harmonischen Vereinigung des preußisch codierten Apollinischen und des exotisch codierten Dionysischen gerecht wird.

8.2 Süße Lust des Wortes. Venedig als Ort aisthetischer Inspiration

Kontrastiert der Tagtraum in produktionsästhetischer Hinsicht mit Aschenbachs vormaligem Rigorismus, gelingt es dem Schriftsteller in Venedig zunächst, diesen Gegensatz aufzuheben und Körper und Geist temporär in Einklang miteinander zu bringen. Daraus schöpft er neue Kraft für seine künstlerische Tätigkeit, bevor er am Übermaß seines dionysischen Rausches zugrunde geht. Die Novelle entwirft Venedig also als hochambivalenten Ort, der Aschenbach kreative Verheißung und tödliches Verhängnis gleichermaßen bedeutet. Wie gestaltet sich dieser zeitweilige Ausgleich von Sinnlichkeit und Vernunft?

Zeitpunkt der Entstehung seiner finalen Arbeit, die nicht länger Produkt asketischer Lebensführung ist, sondern davon profitiert, dass sich Aschenbach für die sinnlichen Verlockungen der Lagunenstadt öffnet, ist das vierte Kapitel, das an den retardierenden Moment im dritten Kapitel anschließt. Im dritten Kapitel bäumt sich Aschenbachs apollinisches Ethos ein letztes Mal auf, indem er versucht, überstürzt aus Venedig zu fliehen. Letztlich scheitert seine Flucht und er beschließt – mehr aus

81 Meier, Novelle, S. 158.
82 Vgl. Goebel, S. 194.
83 Vgl. Benno von Wiese: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen. Düsseldorf 1959, S. 323.
84 Vgl. Meier, Novelle, S. 17–20.

Spontaneität und Passion denn aus Vernunftgründen heraus – in der Stadt zu bleiben.

Das vierte Kapitel nun, in dem Aschenbach zum letzten Mal literarisch tätig wird, ist in hohem Maße durchkomponiert und verdeutlicht auch auf stilistischer Ebene, dass hier das Ideal der Balance zwischen Geistigem und Sinnlichen realisiert wird. Thomas Mann entscheidet sich nämlich dafür, von verschiedenen Versmaßen Gebrauch zu machen, denen allesamt das Prinzip der Gleichmäßigkeit eigen ist. Verwendet er für den Auftakt des Kapitels den jambischen Reimvers des Alexandriners,[85] findet sich an späterer Stelle ein antikisierender Hexameter.[86] Die Lexik des Kapitels zeugt ebenfalls vom Leitbild der Ausgeglichenheit: In rascher Abfolge greift Mann zu Adjektiven wie „balsamisch“, „leicht geordnet[]“,[87] „wohlig[]“, „traulich“, „lau[]“, „leichtest[]“, „sanft“, „mühelos“,[88] „hold[]“,[89] „müßig“, „zart[]“ oder „anmutig“[90] und Substantiven wie „Gleichtakt“, „Muße“, „Milde,“[91] – die Liste vermittelt nur einen knappen Eindruck der Wortwahl und ließe sich um deutlich mehr Vokabeln ergänzen.

Im Einklang mit der perfektionierten Komposition des Kapitels vollzieht sich letztlich Aschenbachs Schreibakt, dessen Ergebnis „anderthalb Seiten erlesener Prosa“[92] sind. Über seine neu gewonnene Produktivität heißt es:

> Er wünschte plötzlich, zu schreiben. Zwar liebt Eros, heißt es, den Müßiggang und für solchen nur ist er geschaffen. Aber an diesem Punkte der Krisis war die Erregung des Heimgesuchten auf Produktion gerichtet. [...] Der Gegenstand war ihm geläufig, war ihm Erlebnis; sein Gelüst ihn im Licht seines Wortes erglänzen zu lassen auf einmal unwiderstehlich. Und zwar ging sein Verlangen dahin, in Tadzios Gegenwart zu arbeiten, beim Schreiben den Wuchs des Knaben zum Muster zu nehmen, seinen Stil den Linien dieses Körpers folgen zu lassen, der ihm göttlich schien, und seine Schönheit ins Geistige zu tragen [...]. Nie hatte er die Lust des Wortes süßer empfunden, nie so gewußt, daß Eros im Worte sei, wie während der gefährlich köstlichen Stunden, in denen er, an seinem rohen Tische unter dem Schattentuch, im Angesicht des Idols und die Musik seiner Stimme im Ohr, nach Tadzios Schönheit seine kleine Abhandlung, – jene anderthalb Seiten erlesener Prosa formte, deren Lauterkeit, Adel und schwingende Gefühlsspannung binnen kurzem die Bewunderung vieler erregen sollte. [...] Sonderbare Stunden! Sonderbar entnervende Mühe! Seltsam zeugender Verkehr des Geistes mit einem Körper![93]

---

85 Vgl. Lubich, S. 35.
86 Vgl. T.J. Reed: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Text, Materialien, Kommentar mit bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns. München und Wien 1983, S. 138.
87 Mann, Der Tod in Venedig, S. 549.
88 Mann, Der Tod in Venedig, S. 550.
89 Mann, Der Tod in Venedig, S. 551.
90 Mann, Der Tod in Venedig, S. 552.
91 Mann, Der Tod in Venedig, S. 550.
92 Mann, Der Tod in Venedig, S. 556.
93 Mann, Der Tod in Venedig, S. 555 f.

Aschenbachs Wunsch, nach seiner Schreibblockade wieder literarisch tätig zu werden, überrascht ihn ähnlich unvermittelt wie der Tagtraum am Münchener Nordfriedhof. Allerdings beschwingt ihn diesmal sein ungewohnter Lebenswandel in Venedig, der dem Sinnlichen einen angestammten Platz in seiner Existenz als Künstler einräumt. So ist die Rede davon, dass er nach seinem überstürzten Fluchtversuch am Fenster seines Hotels die ihm sich darbietende Strandszenerie mit einer „bereitwillig willkommen heißende[n], gelassen aufnehmende[n] Gebärde“[94] begrüßt; einer Gebärde also, die ein völlig anderes Körpersignal als das der angespannten Faust aussendet. Aschenbach hat nun ein kreativitätsförderndes Mittelmaß gefunden,[95] wie sich in der Bemerkung „[z]war liebt Eros, heißt es, den Müßiggang und für solchen nur ist er geschaffen. Aber an diesem Punkte der Krisis war die Erregung des Heimgesuchten auf Produktion gerichtet[]“ zeigt. Das einschränkende Adverb „zwar“ und der Verweis auf die auf Produktion gerichtete „*Erregung* [meine Kursivierung, F.B.] des Heimgesuchten“ deuten an, dass der Müßiggang des Eros und das Bedürfnis nach Arbeit in einem Verhältnis zueinander stehen, das von der Novelle im Anschluss an diätetische Theorien als gesund konzipiert wird, und dass kein Pol Überhand über den anderen gewinnt.

Dieses Ideal meint Aschenbach denn auch in Tadzio am Strand zu erkennen, an dem sich der Dichter den polnischen Jungen als Muse wählt.[96] Aschenbachs Wahrnehmung des Jungen ist dabei von zweierlei Interesse bestimmt: Einerseits speist sie sich aus „kühler, apollinischer Objektivation“,[97] die auch seine bisheriges, preußisches Arbeitsethos geprägt hat. Andererseits zeichnet sich hier bereits der dionysische Rausch und Aschenbachs unumwunden erotisches Begehren für den Vierzehnjährigen ab. Am Strand verkörpert Tadzio in seiner geradezu formvollendeten Schönheit also nicht nur Aschenbachs neoklassizistisches Kunstkonzept, sondern füllt dessen Starre durch seine leibliche Präsenz mit Leben. Diese Präsenz des Jungen wirkt sich multisensuell anregend auf den Schaffensprozess und die Dichtkunst des Schriftstellers aus. Adressiert Tadzios statuenhafte Schönheit das visuelle Register, erzeugt seine Stimme, die Aschenbach als Musik erklingt, akustischen Genuss. Metaphorisch kommt sogar das Gustatorische zur Geltung, denn Tadzios stimulierende Anwesenheit hält zugleich Einzug in Aschenbachs Sprach-

94 Mann, Der Tod in Venedig, S, 549.
95 Vgl. Hermann Luft: Der Konflikt zwischen Geist und Sinnlichkeit in Thomas Manns *Tod in Venedig.* Bern 1976, S. 68 – 70.
96 Vgl. zu Aschenbachs Begegnung mit Tadzio als Erfahrung sinnlicher Schönheit auch Tim Lörke: Der dichtende Leib. Gustav von Aschenbach, *Der Tod in Venedig* und die Poetik des Körpers. In: Lectures des récits et nouvelles de jeunesse de Thomas Mann (1893 – 1912). Hg. von Frédéric Teinturier und Jean-François Laplénie. Paris 2017, S. 149 – 171, hier S. 165 und 170; Riedl, S. 380.
97 Wolfgang Michael: Stoff und Idee im *Tod in Venedig*, S. 19, zit. n. Luft, S. 75.

kunstwerk: Aschenbach erkennt, dass erstmals „Eros im Worte sei" und diese Manifestation des Gottes im Text zeitigt ihren Effekt im regelrecht geschmacklichen Charakter des Sprachlichen („Nie hatte er die Lust des Wortes *süßer* [meine Kursivierung, F.B.] empfunden").[98]

Dass Aschenbachs Dichtung nicht nur mit einem Adjektiv umschrieben wird, das aus dem Bereich der Geschmacksempfindung stammt, sondern dass hier die angenehmste Geschmacksempfindung gewählt wird – Edmund Burke etwa spricht von der „Süße als das Schöne des Geschmacks" –,[99] verweist auf ihre ungewöhnliche sinnliche Dimension und lässt beispielsweise an die Literatur der Anakreontik denken. Mit ihrem neuen Stil hat Aschenbachs Kunst sogleich großen Erfolg beim Publikum. Der Dichter kann in Venedig eine Poetik entwickeln, die auf allen Ebenen, sprich produktionsästhetisch, werkimmanent und auch rezeptionsästhetisch, das Körperlich-Sinnliche in sich integriert und damit zu neuer Blüte gelangt. Nichtsdestoweniger macht sich weiterhin Aschenbachs preußische Rigorosität bemerkbar, wird doch sein Schaffensprozess, der „zeugende[] Verkehr des Geistes mit einem Körper", in einem dreifachen Ausruf durch eine personale Erzählinstanz als „[s]onderbar" und „[s]eltsam" und damit als außerhalb der sanktionierten Ordnung stehend etikettiert.

Die kurzzeitige Phase des idealen Maßes zwischen Geistigem und Körperlichem ist im *Tod in Venedig* in eine Szenerie eingelagert, die ebenfalls mit dem Signum der Mäßigung versehen wird. Aschenbachs Kunstproduktion findet am Rande der Stadt am Lido von Venedig statt, nicht etwa im Stadtzentrum, das ihm später zum fatalen, orientalisch codierten Labyrinth wird. Vielmehr erinnert die Umgebung, in der seine Prosa entsteht, an idyllisierende Landschaftsdarstellungen des achtzehnten Jahrhunderts, in denen Sinnlichkeit und Sittlichkeit in Einklang miteinander gebracht sind, wie es auch die idyllische Beschreibung der mexikanischen Landschaft in Wielands *Koxkox und Kikequetzel* zeigt.[100] Über die Gegend um Aschenbachs Hotel heißt es:

> Aber köstlich war auch der Abend, wenn die Pflanzen des Parks balsamisch dufteten, die Gestirne droben ihren Reigen schritten und das Murmeln des umnachteten Meeres, leise heraufdringend, die Seele besprach. Solch ein Abend trug in sich die freudige Gewähr eines neuen Sonnentages von leicht geordneter Muße und geschmückt mit zahllosen, dicht beiein-

98 Vgl. zur Produktion sinnlicher Prosa am Strand auch Frank Baron: Sensuality and Morality in Thomas Mann's *Tod in Venedig*. In: Germanic Review 45 (1970), H. 2, S. 115–125, hier S. 123.

99 Edmund Burke: Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen. Übersetzt von Friedrich Bassenge, neu eingeleitet und hg. von Werner Strube. Hamburg 1989, S. 198. In der englischen Version heißt es: „[...] [W]e may here call sweetness the beautiful of the taste." (Burke, A Philosophical Enquiry, S. 299).

100 Vgl. hierzu das Wieland-Kapitel (Kapitel 1) der vorliegenden Studie.

> ander liegenden Möglichkeiten lieblichen Zufalls. […] Der wohlige Gleichtakt dieses Daseins hatte ihn schon in seinen Bann gezogen, die weiche und glänzende Milde dieser Lebensführung ihn rasch berückt.[101]

In semantischer Nähe zur süßen Lust des Wortes in Aschenbachs Prosa und den „gefährlich köstlichen Stunden" steht die Atmosphäre um das Hotel herum, denn die Abendzeit wird ebenfalls mit einer gustatorischen Metapher beschrieben. Synästhetisch angereichert ist dies ferner durch den balsamischen Duft der Pflanzen des Parks, das Murmeln des Meeres, die leicht geordnete Muße des Sonnentages, den wohligen Gleichtakt des Daseins und die Milde der Lebensführung – die gesamte Umgebung scheint vom Prinzip der Mäßigung bestimmt zu sein und spiegelt somit Aschenbachs Gemütszustand und seine neue Poetik wider.

Aschenbach fühlt sich dabei geradezu an mythische Orte, in diesem Fall ins Elysium, entrückt, dessen klimatische Bedingungen keine Extreme wie „Schnee […] und Winter, […] Sturm und strömende[n] Regen" kennen, sondern das nur den „sanft kühlen Anhauch Okeanos aufsteigen läßt"[102] – die im Hexameter gehaltene Elysium-Passage verweist freilich auf Homers Beschreibung des idyllischen Zustandes in der *Odyssee* (4. Buch), auf die Thomas Mann bei der Lektüre von Erwin Rohdes *Psyche* gestoßen ist.[103] Die Fülle landschaftlicher Idealvorstellungen, auf die das vierte Kapitel rekurriert, wird schließlich vervollständigt, als Aschenbach am Strand imaginär die Szenerie des *Phaidros*-Dialogs Revue passieren lässt, wie sie von Sokrates erinnert wird.[104] Bruchlos fügt sich der bei Athen befindliche *locus amoenus* des *Phaidros*-Dialogs in die Reihe der evozierten Bilder eines antik-harmonischen Südens ein, wie die erneute Erwähnung vom Blütenduft, von angenehmen visuellen und akustischen Reizen („[g]anz klar fiel der Bach […] über glatte Kiesel; die Grillen geigten"[105]), die Anmut sanfter Hügel und die wohltuenden Temperaturen, die der Schatten spendet, indizieren.

8.3 Üppigkeit und Krankheit. Venedig als orientalisierte Kulisse dionysischen Exzesses

Dass es Aschenbach misslingt, das Gleichgewicht zwischen apollinischer Ordnung und dionysischem Chaos längerfristig zu halten, wird nicht erst im fünften Kapitel

---

101 Mann, Der Tod in Venedig, S. 549 f.
102 Mann, Der Tod in Venedig, S. 550.
103 Vgl. Reed, Thomas Mann. Der Tod in Venedig, S. 138.
104 Vgl. Reed, Thomas Mann. Der Tod in Venedig, S. 139.
105 Mann, Der Tod in Venedig, S. 554.

evident, sondern deutet sich bereits durch einzelne Bemerkungen des Erzählers im vierten Kapitel an. Wiederholt verweist dieser auf den Rausch, den Aschenbach nun als wesentlichen Bestandteil seines Lebenswandels anerkennt. Der Künstler tendiert dazu, seine preußische Selbstbeherrschung nach und nach aufzugeben. Zwar erwähnt der Erzähler im vierten Kapitel noch einmal die für das Künstlertum notwendige „Instinktverschmelzung von Zucht und Zügellosigkeit“, deren intrinsische Zusammengehörigkeit auch rhetorisch in der alliterierenden Formulierung betont wird, doch zeigt sich Aschenbachs Hinwendung zum Dionysischen direkt im Folgesatz: „Denn heilsame Ernüchterung nicht wollen zu können, ist Zügellosigkeit. Aschenbach war zur Selbstkritik nicht mehr aufgelegt […].“[106] Zunehmend wird jegliche selbstreflexive Ebene verabschiedet, immer stärker tritt das Bedürfnis nach „Rausch und Empfindung“ zutage.[107]

Bereits die Analyse des Tagtraums in München hat deutlich gemacht, dass das dionysische Prinzip eine unverkennbar exotisierte Signatur trägt. Im fünften Kapitel kündigt sich der endgültige Siegeszug des Dionysischen über das Apollinische direkt zu Beginn in einem akustischen Signal an. Aschenbach macht im Hotel folgende Beobachtung: „[Es] schien ihm, als ob […] die deutsche Sprache um ihn her versiege und verstumme, so daß bei Tisch und am Strand endlich nur noch fremde Laute sein Ohr trafen.“[108]

Zweierlei fällt an dieser Passage auf: Zum einen gewinnt das Akustische insgesamt im fünften Kapitel an Bedeutung, wie später noch am Beispiel des Bacchanals in Aschenbachs Traum erörtert werden wird. Zu berücksichtigen ist in dieser Hinsicht, dass der Hörsinn der Sinn der Musik ist und Musik von Thomas Mann wiederum unter Rückbezug auf Nietzsches *Geburt der Tragödie* mit dem Dionysischen assoziiert wird. Zugleich geht mit der Dominanz fremder Laute in Venedig Aschenbachs Orientierung auf Basis des Verstehens verloren, denn er kann im Sinne babylonischer Sprachverwirrung dem um ihn herum Gesprochenen keinen Sinn mehr abgewinnen, sondern nimmt es nur noch in seiner lautlichen Qualität als fremden Klang wahr.[109]

Zum anderen weist die Passage die Besonderheit auf, dass die vor allem um 1800 gebrauchte Als-ob-Formel zum Einsatz kommt, von der bereits im Kapitel zum *West-östlichen Divan* die Rede war.[110] Johannes F. Lehmann hat für die Formel „es schien ihm, als ob“ bekanntlich die besondere Position des Dativobjekts hervorge-

106 Mann, Der Tod in Venedig, S. 557.
107 Mann, Der Tod in Venedig, S. 558.
108 Mann, Der Tod in Venedig, S. 563.
109 Vgl. hierzu auch: Lubich, S. 51; Matías Martinez: Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens. Göttingen 1996, S. 157.
110 Vgl. hierzu in der vorliegenden Studie Kapitel 3 zu Goethes *West-östlichem Divan.*

hoben, die den „Experiencer“ in eine mittlere Position zwischen Aktivität und Passivität versetzt und ihn zum Erlebenden eines Zustands – in Aschenbachs Falle der Wahrnehmung des vermehrt fremdländischen Zungenschlags im Hotel – werden lässt.[111] Just in dieser Zwischenposition zwischen Handlungsfähigkeit und Handlungsverlust befindet sich Aschenbach zu Beginn des fünften Kapitels noch – im geradezu auf Martialisches anspielenden Verb in der Bemerkung, „nur noch fremde Laute [trafen] sein Ohr“ klingt allerdings schon an, dass sein Weg in die Passivität führt. Das Verb „trafen“ passt auch insofern in diesen Kontext, weil das Ohr im Gegensatz zum Auge als passives Organ eingestuft wird – anders als das Auge ist es äußeren Reizen ausgeliefert und kann sich ihnen nicht aktiv verschließen.[112]

Zu der fremd wirkenden Akustik gesellen sich im Folgenden andere Sinnesreize hinzu. Aschenbach beginnt – zunehmend manisch – Tadzio und dessen Familie bis ins Zentrum Venedigs hinein zu verfolgen. Parallel zur Darstellung von Aschenbachs Hinwendung zum Dionysischen verstärkt Thomas Mann auch die Exotisierung Venedigs, denn besonders im fünften Kapitel finden sich Beschreibungen, die die Lagunenstadt als orientalisch erscheinen lassen. Ein topisch orientalisierender Duktus etwa bestimmt die Szenengestaltung des Markusdoms. Tadzios Familie nachstellend gelangt Aschenbach in eine Messe. Der Erzähler führt aus:

> [D]ie gedrungene Pracht des morgenländischen Tempels lastete üppig auf seinen [i. e. Aschenbachs, F.B.] Sinnen. Vorn wandelte, hantierte und sang der schwergeschmückte Priester, Weihrauch quoll auf, er umnebelte die kraftlosen Flämmchen der Altarkerzen, und in den dumpf-süßen Opferduft schien sich leise ein anderer zu mischen: der Geruch der erkrankten Stadt. Aber durch Dunst und Gefunkel sah Aschenbach, wie der Schöne dort vorn den Kopf wandte […].[113]

Zeichnet sich die Szene des Tagtraums durch urtümliche Üppigkeit aus, ist die Üppigkeit des Markusdoms durch ihren hochartifiziellen Charakter geprägt – beide Formen von Üppigkeit gehören freilich zu bevorzugten Motiven des Exotismus und seiner Vorliebe für den Überfluss.

Hinter die dekadente Opulenz des Markusdoms tritt nun jeglicher Rationalismus zurück. Stattdessen kommt all das hervor, was preußischen Tugenden widerspricht: intensive sinnliche Wahrnehmung, katholische Zeremonien, pädophiles, gleichgeschlechtliches Begehren und Verfall. Dabei ist die synästhetische Dichte der Reize evident – die Pracht des Doms, der übermäßig geschmückte Priester, die Al-

111 Lehmann, „Es war ihm, als ob…“, S. 481.
112 Vgl. Schönhammer, S. 205.
113 Mann, Der Tod in Venedig, S. 565.

tarkerzen, das Gefunkel und die Schönheit Tadzios adressieren den Sehsinn, der Gesang fügt der Szenerie eine akustische Dimension hinzu. Dominiert wird die Atmosphäre im Dom aber vom Olfaktorischen, jenem Register also, das bereits bei E.T.A. Hoffmann und Fontane mit Rauschzuständen in Verbindung gebracht wird und zugleich, wie im Kapitel zum *Goldenen Topf* ausgeführt ist,[114] in enger Beziehung zum Begriff „Dunst“ steht, der hier ebenfalls zur Beschreibung herangezogen wird, um die Atmosphäre im Dom als Antithese zur apollinischen Klarheit zu markieren. Entscheidendes Signalwort, das den spezifischen Wahrnehmungsmodus Aschenbachs im Markusdom charakterisiert, ist das metaphorische Verb „lasten“. Dies entspricht weder einer distanzierten Wahrnehmungshaltung noch einem angenehmen sinnlichen Umwölbtsein. Stattdessen klingt in der Metapher „lasten“ an, dass die sensorischen Reize eine derartige Intensität entwickeln, dass sie die physikalische Eigenschaft eines Gewichts annehmen, welches gewaltigen Druck auf Aschenbachs Sinnesapparat ausübt und damit die vormals durch einen rein apollinischen Lebenswandel ermöglichte Bewachung der Grenze zwischen Subjekt (Aschenbach) und Umwelt gefährdet. Damit einher geht tatsächlich die Bedrohung für den Körper. Was sich in den vom Weihrauch „umnebelte[n] […] kraftlosen Flämmchen der Altarkerzen“ nur übertragen andeutet, gewinnt Gewissheit im „Geruch der erkrankten Stadt“, der sich in den „dumpf-süßen Opferduft […] misch[t]“. Im vierten Kapitel ist das Adjektiv „süß“ noch wesentlicher Bestandteil eines harmonischen Ganzen. Im fünften Kapitel nimmt es andere Züge an. Dies geschieht durch die Kombination mit „dumpf“, einem negativ konnotierten Adjektiv, das speziell im Kontext der Novelle an sein Reimwort „Sumpf“ denken lässt. Entscheidend in diesem Zusammenhang ist auch die Beschreibung des „Geruchs der erkrankten Stadt“. Es heißt, er mische sich „leise“ in den Duft des Weihrauchs. Damit wird nicht nur auf die ohnehin synästhetische Wahrnehmungssituation während der Messe angespielt. Vielmehr verleiht Thomas Mann dem Geruch hier personifizierende Züge, die Züge eines Kriminellen, der sich gleichsam unbemerkt und unerlaubt in einen sakralen Raum einschleicht.

Die ausgeprägte Bildlichkeit ist eine Strategie, die Intensität des sinnlichen Geschehens auch auf die Darstellungsebene zu übertragen, sodass sich die Leserinnen und Leser einen möglichst plastischen Eindruck von der Szene im Dom verschaffen können. Hilfreich ist in dieser Hinsicht der Umstand, dass Thomas Mann bei der Gestaltung der Messe-Szene aus einem breiten Arsenal wohlbekannter Topoi schöpfen kann. Mit der morgenländischen Pracht des Tempels ruft er zunächst einmal die Beschreibungen opulenter Interieurs und ihrer ausgeprägten

114 Vgl. Kapitel 2 der vorliegenden Studie.

olfaktorischen Komponente in den Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* auf;[115] ein Motiv, das sich im ausgehenden achtzehnten und im gesamten neunzehnten Jahrhundert im westeuropäischen Raum unter anderem in der Malerei – exemplarisch zu nennen wäre Gustave Moreaus symbolistisches Bild *Salomé dansant devant Hérode* (1876) – oder in der Literatur findet, darunter in William Beckfords Schauerroman *Vathek* (1786). Beckford war es auch, der während einer Italienreise auf die orientalisch anmutende Architektur eines Kirchengebäudes, in diesem Fall des Doms von Pisa, hingewiesen hat.[116]

Die dekadente Engführung von orientalischer Üppigkeit und Krankheit im *Tod in Venedig* wiederum lässt sich als Referenz auf Gustave Flaubert verstehen. In seiner *Correspondance II* entwickelt Flaubert ein Konzept vollkommener Poesie,[117] für welches sich, wie bereits im Kapitel zu Hugo von Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht* angedeutet, die Wahrnehmung eines vermeintlich typisch orientalischen „Nebeneinander[s] von Schmuck und Schmutz, von Wohlgeruch und Gestank“[118] als grundlegend erweist. Der Umgang Thomas Manns mit diesem Flaubert'schen Konzept ist dabei doppelsinnig. Auf diegetischer Ebene des *Tod in Venedig* führt diese venezianische Verbindung aus Luxus und Verfall zum Verlust poetischer Produktivität und bedeutet letztlich den Untergang des Protagonisten; auf der Textoberfläche indessen entfaltet die Koppelung erzählerische Kraft, weil sie als zentraler Bestandteil atmosphärischer Deskription fungiert.

Diese atmosphärische Deskription trägt in einem breiteren Zusammenhang dazu bei, Venedig als ambivalente, d.h. als „schmeichlerische und verdächtige Schöne“ zu charakterisieren, als „Stadt, halb Märchen, halb Fremdenfalle, in deren fauliger Luft die Kunst einst schwelgerisch aufwucherte und den Musikern Klänge eingab, die wiegen und buhlerisch einlullen.“[119] Venedigs olfaktorische Seite wird hier in ein unmittelbares Wechselverhältnis mit Kunstproduktion gestellt, wobei speziell die Musikproduktion Berücksichtigung findet. Ihre Attribute „buhlerisch einlullen“ spielen dabei auf Wagners Opernkunst an, mit der sich Thomas Mann insbesondere im Anschluss an Nietzsche eingehend befasst hat und der er eine narkotisierende Wirkung zuschreibt.

---

115 Ein einschlägiges Textbeispiel aus *Sindbad der Seefahrer* in *Tausendundeiner Nacht* findet sich in Kapitel 2 zum *Goldenen Topf.*

116 Vgl. William Beckford: Brief aus Livorno, 2. Oktober 1780, zit. n. Brie, S. 25.

117 Vgl. Gustave Flaubert: Correspondance II, S. 183, zit. n. Brie, S. 52.

118 Vgl. Flaubert, Correspondance II, S. 183, zit. n. Brie, S. 52.

119 Mann, Der Tod in Venedig, S. 567.

8.4 „Der fremde Gott“. Akustische Heimsuchung

Wie an der Vorherrschaft fremdsprachlicher Laute im Hotel bereits gesehen, nimmt das Akustische als Element des Dionysischen kurz vor Aschenbachs Tod immer mehr Raum in seinem Leben ein. So ist letztlich auch die finale Heimsuchung durch Dionysos in einem Traum-Bacchanal vor allem als akustisch geprägtes Ereignis, als Lärm gestaltet. Dass das Akustische im fünften Kapitel eine derartige Dominanz gewinnt, hängt unter anderem mit Dionysos’ verschiedenen Namen zusammen. Auf sein lärmendes Gefolge verweist sowohl „Bromios“ (Lärmer) als auch Bakchos beziehungsweise Bacchus (Rufer).[120] Die Betonung der drastischen Akustik, durch die sich das Traum-Bacchanal auszeichnet, lässt sich aber auch in die Tradition einer Hörtheorie einordnen, wie sie von Schiller begründet wurde. In seiner Abhandlung *Ueber das gegenwärtige teutsche Theater* (1782) wertet Schiller das Ohr gegenüber dem Auge als besonders empfindsames Organ auf. Es sei nicht der Weg über das Auge, sondern über das Ohr, welcher der „gangbarste und nächste zu unsern Herzen“[121] ist. Schiller geht es dabei nicht nur um rührende akustische Signale, sondern vorrangig um drastische, affektiv aufwühlende Höreindrücke, wie etwa die Dramaturgie der Donnerschläge in *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (1783) zeigt.[122] Diese Drastik des Akustischen steigert Thomas Mann bei der Gestaltung des Traum-Bacchanals freilich ins Maßlose, indem er Aschenbach als Zerrütteten, seinen dionysischen Phantasien gänzlich Ausgelieferten zurücklässt.

Der Hinweis des Erzählers zu Beginn der Novelle, Aschenbachs Mutter sei „Tochter eines böhmischen Kapellmeisters“[123] gewesen, legt den Schluss nahe, Aschenbach habe das Musikalische, wie das Akustische insgesamt, als Teil der mütterlichen Genealogie aus seinem preußischen Lebensstil ausgeklammert. Weiner weist in diesem Kontext auf die kurze Abhandlung Schopenhauers *Über Lerm und Geräusch* hin,[124] in welcher Schopenhauer das Akustische als Antipoden der Geistesarbeit beschreibt. Die alltägliche Geräuschkulisse sei ihm, Schopenhauer, eine „Pein“, es gebe allerdings

120 Vgl. Renate Schlesier: Dionysos als Ekstasegott. In: Dionysos. Verwandlung und Ekstase. Begleitband zur Sonderausstellung im Berliner Pergamonmuseum vom 05.11.2008 – 31.01.2010. Hg. von Renate Schlesier und Agnes Schwarzmaier. Regensburg 2008, S. 29 – 41, hier S. 29 – 31.

121 Friedrich von Schiller: Ueber das gegenwärtige teutsche Theater. In: ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe. 20. Bd.: Philosophische Schriften. 1. Teil. Unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hg. von Benno von Wiese. Weimar 1962, S. 79 – 86, hier S. 85.

122 Vgl. Utz, S. 62.

123 Mann, Der Tod in Venedig, S. 508. Vgl. hierzu auch: Marc A. Weiner: Silence, Sound, and Song in *Der Tod in Venedig:* A Study in Psycho-Social Repression. In: Seminar. A Journal of Germanic Studies XXXIII (1987), H. 1, S. 137–155.

124 Vgl. Weiner, S. 139.

> Leute, ja, recht viele, die hierüber lächeln; weil sie unempfindlich gegen Geräusch sind: es sind jedoch eben die, welche auch unempfindlich gegen Gründe, gegen Gedanken, gegen Dichtungen und Kunstwerke, kurz, gegen geistige Eindrücke jeder Art sind: denn es liegt an der zähen Beschaffenheit und handfesten Textur ihrer Gehirnmasse.[125]

Für den (bei Schopenhauer stets männlich codierten) Geistesarbeiter sei die Unterbrechung durch akustische Reize deshalb schwer zu ertragen,

> weil seine Ueberlegenheit dadurch bedingt ist, daß er alle seine Kräfte, wie ein Hohlspiegel alle seine Strahlen, auf einen Punkt und Gegenstand koncentrirt; und hieran eben verhindert ihn die lermende Unterbrechung. Darum also sind die eminenten Geister stets jeder Störung, Unterbrechung und Ablenkung, vor Allem aber der gewaltsamen durch Lerm, so höchst abhold gewesen; während die übrigen dergleichen nicht sonderlich anficht.[126]

Die Welt der Intellektuellen ist entsprechend die der Stille, diejenige der Masse ist die des Lärms. Vor dem Hintergrund dieser Abwertung des Akustischen kommt im neunzehnten Jahrhundert sogar der Musik als ästhetisch organisierter Abfolge von Lauten ein prekärer Status zu, wie Weiner ausführt.[127]

Umso plausibler für den Handlungsverlauf des *Tod in Venedig* ist es denn auch, dass das Erscheinen von Dionysos im letzten Traum Aschenbachs vorwiegend akustisch verfasst ist. Deutet sich Dionysos zu Beginn der Novelle im Tagtraum nur indirekt über eine metonymische Verweistechnik an, d. h. über den Tiger als sein Begleittier und Indien als sein mögliches Herkunftsland,[128] gewinnt er hier über die Anrufung „*Der fremde Gott!*“ und den Einbruch einer lärmenden, bacchantischen Masse auf eindringliche Weise unmittelbare sinnliche Präsenz. So charakterisiert der Erzähler den „furchtbaren Traum“ Aschenbachs auch als „*körperhaft*-geistiges Erlebnis [meine Kursivierung, F.B.]“.[129] Dabei scheinen sämtliche Sinne des Protagonisten die Eigenschaft eines Ohrs anzunehmen:

---

125 Arthur Schopenhauer: Ueber Lerm und Geräusch. In: ders.: Parerga und Paralipomena. 2. Buch. Berlin 1851, S. 517–519, hier S. 517.

126 Schopenhauer, S. 517 f.

127 Weiner, S. 138.

128 Ob Dionysos tatsächlich aus Indien stammt, ist umstritten; Thomas Mann folgt hier Nietzsche. Vgl. Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Leipzig 1872 (digitalisierte Ausgabe: Deutsches Textarchiv, http://www.deutschestextarchiv.de/nietzsche_tragoedie_1872, letzter Zugriff: 25. 06. 2020), S. 117. Dort heißt es: „Ja, meine Freunde, glaubt mit mir an das dionysische Leben und an die Wiedergeburt der Tragödie. Die Zeit des sokratischen Menschen ist vorüber: kränzt euch mit Epheu, nehmt den Thyrsusstab zur Hand und wundert euch nicht, wenn Tiger und Panther sich schmeichelnd zu euren Knien niederlegen. Jetzt sollt ihr tragische Menschen werden! Ihr sollt den dionysischen Festzug von Indien nach Griechenland geleiten! Rüstet euch zu hartem Streite, aber glaubt an die Wunder eures Gottes!“

129 Mann, Der Tod in Venedig, S. 582.

> Nacht herrschte und seine Sinne lauschten; denn von weither näherte sich Getümmel, Getöse, ein Gemisch von Lärm: Rasseln, Schmettern und dumpfes Donnern, schrilles Jauchzen dazu und ein bestimmtes Geheul im gezogenen u-Laut, – alles durchsetzt und grauenhaft süß übertönt von tief girrendem, ruchlos beharrlichem Flötenspiel, welches auf schamlos zudringende Art die Eingeweide bezauberte. Aber er [Aschenbach] wußte ein Wort, dunkel, doch das benennend, was kam: *„Der fremde Gott!“* Qualmige Glut glomm auf: da erkannte er Bergland […]. Und in zerrissenem Licht, von bewaldeter Höhe […] wälzte es sich und stürzte wirbelnd herab: Menschen, Tiere, ein Schwarm, eine tobende Rotte, – und überschwemmte die Halde mit Leibern, Flammen, Tumult und taumelndem Rundtanz. Weiber […] schüttelten Schellentrommeln über ihren stöhnend zurückgeworfenen Häuptern […]. Männer, Hörner über den Stirnen, mit Pelzwerk geschürzt und zottig von Haut, beugten die Nacken und hoben Arme und Schenkel, ließen eherne Becken erdröhnen und schlugen wütend auf Pauken […]. Und die Begeisterten heulten den Ruf aus weichen Mitlauten und gezogenem u-Ruf am Ende, süß und wild zugleich, wie kein jemals erhörter: – hier klang er auf, in die Lüfte geröhrt, wie von Hirschen, und dort gab man ihn wieder, vielstimmig, in wüstem Triumph, hetzte einander damit zum Tanz und Schleudern der Glieder und ließ ihn niemals verstummen.[130]

Die Traumpassage ist deutlich länger, allerdings reicht bereits dieser Ausschnitt, um die wesentlichen Merkmale der Bacchanal-Darstellung zu erläutern. Thomas Mann nimmt darin jene Verbindung von Masse und Lärm vor, die schon Schopenhauer betont, allerdings handelt es sich bei der bacchantischen Masse in Aschenbachs Traum um ihre archaistische Ausprägung, sprich um ihre mythische Urform, mit der sich auch Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* befasst. Dieses Bacchanal steht in größtmöglichem Kontrast zum Prinzip der apollinischen Individuation: Es markiert radikale Wildheit. Wesentliches Kennzeichen dieser Wildheit ist das Prinzip der Entgrenzung – und zwar Entgrenzung auf allen Ebenen. So wird das Bacchanal einem gängigen Topos folgend als Flut entworfen („und *überschwemmte* [meine Kursivierung, F.B.] die Halde mit Leibern, Flammen, Tumult und taumelndem Rundtanz“),[131] es stellt die Differenz zwischen Mensch und Tier zur Disposition, weil letztlich alles in einem „Schwarm, eine[r] tobende[n] Rotte“ aufgeht, und es entwickelt eine enorm penetrative Kraft. In der diegetischen Welt dringt es nämlich nicht nur, wie es heißt, „von außen herein, […] [Aschenbachs] Widerstand – einen tiefen und geistigen Widerstand – gewaltig niederwerfend“,[132] sondern breitet sich auch auf der Textoberfläche aus – immerhin nimmt die Bacchanal-Beschreibung dreieinhalb Seiten der Novelle ein und stellt damit eine der ausführlichsten deskriptiven Passagen des *Tod in Venedig* dar. Stilistisch setzt Thomas Mann das

130 Mann, Der Tod in Venedig, S. 582 f.

131 Hierbei ist zu berücksichtigen, dass das Element Wasser insgesamt im *Tod in Venedig* als entgrenzend beschrieben wird. Über das Meer heißt es etwa, es sei das „Nebelhaft-Grenzenlose[]“ (Mann, Der Tod in Venedig, S. 592).

132 Mann, Der Tod in Venedig, S. 592.

Prinzip der Entgrenzung mit den Mitteln wiederkehrender Aufzählungen um, die in Teilen asyndetisch, in Teilen polysyndetisch strukturiert sind.

Das hervorstechendste Kennzeichen seines wilden Entgrenzungsprinzips sind allerdings die vielfältigen akustischen Reize, die vom Bacchanal ausgehen. Wenngleich Nietzsches *Geburt der Tragödie* und dessen Ausführungen über das Dionysische in Wagners Musik zentraler Referenztext für die Traumszene im *Tod in Venedig* sind, findet sich die Assoziation von Wildheit und Akustik bereits früher im neunzehnten Jahrhundert, nämlich in Alexander von Humboldts über *Das nächtliche Tierleben im Urwald.* Sowohl Humboldt als auch Thomas Mann versuchen, die Alterität von Wildheit vornehmlich über ihre lautliche Charakteristik zu beschreiben. Ähnlich wie Humboldt bedient sich dabei auch Thomas Mann der klanglichen Eigenschaften der Sprache, um den Lärm der wilden Horde vor dem inneren Ohr seiner Lesenden ertönen zu lassen. So ist die Beschreibung des Bacchanals geprägt von einer Vielzahl onomatopoetischer Substantive und Adjektive (z. B. „Getöse, ein Gemisch von Lärm: Rasseln, Schmettern und dumpfes Donnern, schrilles Jauchzen“).

Auch die erwähnten Musikinstrumente des Bacchanals sind lediglich dazu da, Lärm zu erzeugen. Das Flötenspiel etwa sorgt keineswegs für eine harmonische Stimmung wie in arkadischen Szenen, sondern wird als aufdringlich-manipulativ beschrieben, sodass es an die unangenehmen Straßenmusikanten vor dem Hotel erinnert, von deren albernen Darbietungen Aschenbach wenige Tage zuvor Zeuge geworden war. In assoziativer Verbindung zum venezianischen Alltag Aschenbachs steht überdies der u-Laut. Hierbei handelt es sich nicht um eine gesangliche, geschweige denn sprachlich verfasste Einlage,[133] sondern, so der Erzähler in abwertendem Gestus, um ein „bestimmtes Geheul“, das an tierische Laute denken lässt, vor allem aber dem Klang des Namens Tadzio ähnlich ist. Fügt sich der Ruf des Namens im vierten Kapitel in die idyllisierende Beschreibung des Strandlebens, nimmt der Tagesrest des u-Lautes im Traum eine ganz andere Konnotation an.[134] Er wendet sich ins Grausig-Chthonische[135] und fungiert als akustischer Bestandteil der bacchantischen Phallus-Idolatrie, er wird zum vorsprachlichen Lobpreis jenes „obszöne[n] Symbol[s], riesig, aus Holz“,[136] das die Masse am Schluss des Traums ekstatisch enthüllt.

---

133 Vgl. zur Vorsprachlichkeit der Laute auch: Heidrun Führer: Intermediality in Culture. Thomas Mann’s *Der Tod in Venedig.* In: Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality. Hg. von Jens Arvidson et al. Lund 2007, S. 207–237, hier S. 214; Lubich, S. 51.

134 Vgl. Gabriele Brandstetter: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Freiburg, Berlin und Wien 2013, S. 323.

135 Vgl. Brandstetter, S. 323.

136 Mann, Der Tod in Venedig, S. 583.

Dieses Traum-Bacchanal, dessen Inhalt reine Ekstase ist, urtümlich, körperlich, entgrenzt, hochsexualisiert, lärmend und vorsprachlich, stellt eine radikalisierte Variante der luxurierenden Einbildungskraft dar, wie sie in Unterkapitel 1 beschrieben wurde. Während sich Aschenbachs korrigierendes Bewusstsein nach seinem Dschungeltraum noch in Form des Kopfschüttelns und anderer selbstdisziplinierender Techniken bemerkbar macht, ist er nun, so der Erzähler, „kraftlos dem Dämon verfallen“.[137] Und es geschieht genau das, wovor Kant und Johnson gewarnt haben: Jegliches rationalistische Prinzip wird aufgegeben, Aschenbachs „halb schlummerndes Hirn“ bringt fortan nur noch eine „seltsame[] Traumlogik“ hervor[138] – von künstlerischer Produktivität fehlt jede Spur.

Zwischen *discours*- und *histoire*-Ebene besteht bei der Traumdarstellung insofern eine interessante Spannung, als Aschenbachs literarische Produktivität zwar gänzlich zum Erliegen kommt, sie für den Autor Thomas Mann indessen Gelegenheit bietet, die Bacchanal-Beschreibungen aus den wissenschaftlichen und mythologischen Quellen „von Nietzsche, Rohde und Pater an Ausführlichkeit und poetischer Kraft […] [zu] übertreffen“[139] – Aschenbach geht also am dionysischen Prinzip zugrunde, Thomas Mann hingegen erlangt mit seiner Novelle Weltruhm. Anders als seine Figur Aschenbach ist Mann jedoch darauf bedacht, das Dionysische erzählerisch zu bändigen. Zwar findet das Dionysische auf inhaltlicher Ebene, in Form der Leitmotive, in der orientalischen Herkunft der Gattung Novelle und in der Betonung der akustischen Dimension der Sprache Eingang in den Text. Es wird gleichwohl durch die Strenge der Form, durch das klare Kompositionsprinzip der Novelle, das sich dramaturgisch an der pyramidalen Struktur der Tragödie orientiert, stets im Zaum gehalten.

Die aisthetische Dimension des Exotismus gewinnt bei Thomas Mann folglich nur dann Legitimität, wenn sie sich im Bereich der Kunstproduktion gleichgewichtig an die Seite preußisch codierter Vergeistigung und Disziplin gesellt, nie jedoch Überhand gewinnt. Sobald die Fähigkeit zur apollinischen Begrenzung zugunsten eines exotisiert-sinnlichen Exzesses, wie ihn das Dionysische repräsentiert, komplett aufgegeben wird und keine an der Diätetik geschulte Balance mehr möglich ist, versiegt auch die künstlerische Schaffenskraft. Thomas Mann dekliniert mit dem *Tod in Venedig* diese implizite Produktionsästhetik auf zwei Ebenen durch: Inhaltlich führt er das Scheitern Gustav von Aschenbachs vor, der an einer zu einseitigen Orientierung zunächst am preußischen Leistungsethos (apollinisch) und sodann an exotischer Sinnlichkeit (dionysisch) zugrunde geht. Formal hingegen

137 Mann, Der Tod in Venedig, S. 584.
138 Mann, Der Tod in Venedig, S. 588.
139 Brandstetter, S. 324.

stehen das Dionysische und Apollinische durch die Wahl der Gattung Novelle konsequent Seite an Seite und ermöglichen mit dem *Tod in Venedig* die Hervorbringung eines erfolgreich in den Kanon der Weltliteratur eingegangenen Kunstwerks.

Fazit

Ferne Landschaften, fremde Kulturen und ungewöhnliche Objekte außereuropäischer Provenienz sind beliebte Motive des Exotismus, eines Diskurses, der für die deutschsprachige, britische und französische Literatur zwischen dem späten achtzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert von besonderer Bedeutung ist und in dessen Rahmen eine verklärende Hinwendung zu südlich konnotierter Fremdheit und Alterität stattfindet. In kulturkritischem Gestus werden dabei das Bekannte und Eigene als Antipoden konstruiert, welche das Individuum durch zivilisatorischen Fortschritt und Prozesse der Rationalisierung in seiner freien Entfaltung behindern. Ästhetisch gesehen erweist sich der Exotismus deshalb als attraktiv, weil er vielfach enggeführt wird mit den Wirkmechanismen der Kunst: Sowohl das Exotische (das freilich immer als Resultat von Alteritäts- und Fremdheitskonstruktionen aufzufassen ist) wie auch die Kunst erscheinen als etwas, von dem starke sensorische Reize ausgehen und das die Rehabilitation der in Europa von Verkümmerung bedrohten Sinnlichkeit befördert. So ist in literarischen Texten beispielsweise die Rede von der Farbenpracht und den intensiven Gerüchen exotischer Pflanzen, die Tierwelt tropischer Urwälder wird als außergewöhnliches akustisches Erlebnis beschrieben, europäische Wohnkulturen sind opulenter und eindrucksvoller, wenn sie um Dinge aus fernen Ländern angereichert werden, und die Hitze des Südens führt zu nie gekannten sexuellen Exzessen.

Ziel der Studie war es, der sinnlichen Dimension des Exotismus als aisthetischer Ästhetik nachzugehen und zu demonstrieren, dass der Einzug dieses Diskurses in die westeuropäische Literatur an die Ausbildung spezifischer Schreibweisen geknüpft ist: Die Repräsentation von Exotischem findet sich nämlich, wie am Beispiel von Texten der deutschsprachigen, britischen und französischen Autoren Wieland, Hoffmann, Goethe, Humboldt, Saint-Pierre, Chateaubriand, Forster, Keller, Fontane, Freytag, Zola, Hofmannsthal, Wilde, Huysmans, Thomas Mann und Conrad gezeigt wurde, im Verbund mit einem hohen Maß an poetologischer und medialer Reflexion. Literarische Texte nehmen die aisthetische Ästhetik des Exotismus wiederholt zum Anlass, ihre Möglichkeiten auszuloten, mittels deren sich als sensorisch eindringlich entworfene Fremdheit und Alterität sprachkünstlerisch zur Darstellung bringen lassen. Dies geschieht häufig unter Bezugnahme auf andere Künste und Medien, wie etwa Bildmedien, das (Musik-)Theater oder die im späten neunzehnten Jahrhundert beliebte Palmenhausarchitektur.

Bei der Lektüre der ausgewählten Texte in den Kapiteln 1 bis 8 wird eine allgemeine Tendenz des Exotismus deutlich, die auch schon Viktor Segalen in seinem *Essai sur l'Exotisme, une Esthetique du Divers* durch die Betonung des Olfaktorischen andeutet: Häufig geht das exotisierende Interesse an fernen Weltgegenden,

https://doi.org/10.1515/9783110755053-010

Kulturen und Objekten mit der Infragestellung einer westlichen, seit der Aufklärung bestehenden Sinneshierarchie einher. Während die Aufklärung den menschlichen Sinnesapparat in fünf einzelne Register unterteilt, den Sehsinn an die Spitze der Hierarchie stellt, darauf das Hören folgen lässt und diesen beiden Fernsinnen sämtliche Nahsinne (Tasten, Riechen, Schmecken) unterordnet, verbindet sich mit der Sehnsucht nach exotisierter Alterität und Fremdheit vielfach auch der Wunsch, die westeuropäische Sinneshierarchie aufzugeben, indem insbesondere das von Segalen herausgestellte Riechen als bedeutsame Wahrnehmungsform in den Vordergrund rückt. Geleitet werden die Textlektüren deshalb von zwei zentralen Fragekomplexen: Inwieweit versuchen sich die Texte erstens von der westlichen Sinnesordnung abzugrenzen, indem sie etwa die herkömmliche Hierarchisierung aufkündigen oder die Einteilung in Einzelsinne insgesamt zur Disposition stellen? Und welche literarästhetischen Strategien verwenden die Texte zweitens, um die dem Exotischen zugeschriebenen sinnlichen Reize zur Darstellung zu bringen?

Gemeinsam mit Friedrich Brie ist Viktor Segalen einer der wenigen Theoretiker beziehungsweise Theoretikerinnen des Exotismus, die dessen sinnliche Dimension berücksichtigen. Zwar schließe ich maßgeblich an Segalens künstlerische und Bries wissenschaftliche Überlegungen zum Exotismus an, allerdings nehme ich eine breitere historische Rahmung vor, indem ich das Aufkommen des westeuropäischen Exotismusdiskurses bereits in der Spätaufklärung verorte, in der die Emanzipation der Sinnlichkeit als ästhetische Kompetenz und Mittel der Erkenntnis parallel zu einem gesteigerten (häufig kolonialistisch motivierten) Interesse an fernen, außereuropäischen Territorien verläuft. Um den Nachweis für diese Koppelung zu erbringen, stellt der einleitende Teil wesentliche Positionen aus Ästhetik und Anthropologie in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts vor und die Analysekapitel demonstrieren anhand der literarischen Beispiele, wie die aisthetische Ausrichtung des Exotismus zu einem facettenreichen Diskursmuster auch im neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert geworden ist und an spezifische literarische Verfahren geknüpft wurde. Friedrich Bries Arbeit zum Exotismus wird auch durch die Textauswahl meines Untersuchungskorpus erweitert. Brie konzentriert sich auf die britische und französische Literatur, weil er davon ausgeht, dass sich der Mangel an umfassendem deutschen Kolonialbesitz unweigerlich in der deutschen Literatur widerspiegele und Exotismus dort eine zu vernachlässigende Rolle spiele. Unter Rückbezug auf den Exotismusforscher Wolfgang Reif und Beiträge der jüngeren Postkolonialismusforschung führt meine Studie jedoch vor, wie präsent dieser Diskurs ebenso in der deutschen Literatur ist. Dass das Auftreten exotistischer Diskursmuster in literarischen Texten prinzipiell nicht daran gekoppelt ist, dass das Land, aus dem die Texte stammen, als Kolonialmacht gilt, zeigen nicht zuletzt die Kapitel zum Schweizer Autor Gottfried Keller und zum österreichischen Autor Hugo von Hofmannsthal.

Mit Wolfgang Reifs Forschung teilt meine Studie die Beobachtung, dass sich der Exotismus in verschiedene Tendenzen unterteilen lässt. Reif zufolge finden sich zwei Haupttendenzen, die als „primitivistisch" und „libertinistisch" benannt werden und die in zahlreichen Kontexten im Zusammenspiel auftreten. Während sich der „primitivistische" Exotismus durch eine maßgeblich von Rousseau geprägte Sehnsucht nach Ursprünglichkeit, Natürlichkeit und Authentizität auszeichnet, strebt die „libertinistische" Version nach der umfassenden Befreiung des Trieblebens außerhalb der Zurichtungen durch die europäische Zivilisation. In der Literatur des frühen zwanzigsten Jahrhunderts zeichnet sich laut Reif sodann eine Weiterentwicklung der libertinistischen Tendenz hin zu einer „immoralistischen" ab, die sich in ästhetisierendem Gestus der Lust an Gewaltvollem verschreibt. Überdies führt Reif zwei weitere Unterkategorien ein: den „abenteuerlichen" und den „spiritualistischen" Exotismus. Der „abenteuerliche" Exotismus stellt eine Mischform des „primitivistischen" und „libertinistischen" Exotismus dar, unter dem „spiritualistischen" Exotismus ist eine abgemilderte Variante der „immoralistischen" Tendenz zu verstehen, weil sie deren aggressive Ausrichtung verabschiedet und an ihre Stelle Momente des Meditativen und Genussbetonten setzt. Zweifelsohne können diese Varianten des Exotismusdiskurses in den hier untersuchten Texten mal als affirmative, mal als kritische Bezugnahmen identifiziert werden, allerdings machen gerade die Analysen von Humboldts *Ansichten der Natur*, Forsters *A Voyage Round the World 1772–1775* und Goethes *West-östlichem Divan* deutlich, dass Reifs Typologie nicht alle Tendenzen des Exotismus hinreichend erfasst. Während die exotistische Hinwendung zu außereuropäischen Territorien bei Humboldt und Forster von einem ausgeprägten wissenschaftlichen Interesse geprägt ist und sich somit als szientistischer Exotismus bezeichnen lässt, finden sich im *West-östlichen Divan* Tendenzen eines pazifistischen Exotismus, weil die Gedichtsammlung orientalische Länder der Vergangenheit zu einem friedlichen Gegenbild des vom Krieg erschütterten Europas des frühen neunzehnten Jahrhunderts stilisiert.

Neue Perspektiven auf den Exotismus in der Literatur entwickelt meine Untersuchung nicht nur im Hinblick auf Reifs Typologie, sondern vor allem auch durch den dezidierten Fokus auf Schreibweisen. Anders als bisherige Studien im Bereich der literaturwissenschaftlichen, teilweise postkolonial ausgerichteten Exotismusforschung richte ich den Blick drauf, wie literarische Texte die aisthetische Ästhetik des Exotismus in Verfahren übersetzen, welche die Sinnlichkeit nicht nur inhaltlich vermitteln, sondern vielmehr in vergegenwärtigender Form erfahrbar machen, sodass die Texte selbst als Medium des sensorischen Erlebens in Erscheinung treten beziehungsweise als Reflexionsinstanz fungieren, um die Darstellbarkeit sinnlicher Wahrnehmungen zu verhandeln. Dieser methodische Zugriff, der verhindert, literarische Texte schlicht auf den Status von Diskurslieferanten zu reduzieren, erlaubt

es, die analysierten Beispiele sowohl in ihrer textuellen Feinstruktur auf der Mikroebene als auch in ihren breiteren (literar-)historischen Zusammenhängen im Sinne einer von Moritz Baßler entwickelten Text-Kontext-Analyse zu beleuchten.

Für die Lektürekapitel wurde ein Korpus von Texten westeuropäischer Provenienz zusammengestellt, die sich grundsätzlich dadurch auszeichnen, dass der Exotismus in ihnen nicht nur auf inhaltlicher Ebene Einzug hält, sondern dass er insbesondere auch umfassend als Motor literarästhetisch reflexiver Verfahren fungiert, mit denen die Möglichkeiten und Grenzen der Darstellbarkeit von intensiven sensorischen Erfahrungen in exotisierten Kontexten ausgelotet werden. Die Untersuchung deutschsprachiger Texte bildet den Schwerpunkt der vorliegenden Studie, wird aber auf komparatistische Weise um die Lektüre britischer und französischer Literatur ergänzt, weil sich der Exotismus nur als grenzübergreifendes Phänomen beschreiben lässt, das durch den innereuropäischen Transfer seiner Diskursmuster für mehrere westeuropäische Literaturen wie auch für westeuropäische Kulturen insgesamt bedeutsam geworden ist.

Das erste Lektürekapitel wendet sich unter dem Titel „Im Anfang war der Genuss. Zur Funktion der exotischen Rokokoidylle in Christoph Martin Wielands *Beyträgen zur Geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens. Aus den Archiven der Natur gezogen*“ der Frage zu, wie Wieland in seiner den *Beyträgen* (1770/1795) zugeordneten Erzählung *Koxkox und Kikequetzel, eine mexikanische Geschichte. Ein Beitrag zur Naturgeschichte des sittlichen Menschen* zeitgenössische anthropologische Debatten über sensorische Wahrnehmung in Literatur übersetzt, um den Menschen als vorrangig sinnliches Genusswesen zu entwerfen. Im Anschluss an die Poetik der Rokokoliteratur lagert Wieland seinen Rekurs auf die anthropologischen Debatten des achtzehnten Jahrhunderts in ein exotisiertes Setting ein, wodurch die Erzählung *Koxkox und Kikequetzel* maßgeblich zur aisthetischen Ausrichtung des Exotismus beiträgt. Die Aufwertung, die das sinnliche Genussempfinden durch Wieland erfährt, erfüllt zwei Funktionen. Erstens wendet sich Wieland mit seiner Erzählung gegen das rousseauistisch-asketische Ideal des *homme naturel*, indem er einerseits Rousseaus Überlegungen zum Zivilisationsprozess als vermeintlichem Sündenfall widerspricht und andererseits ganz grundsätzlich davon ausgeht, dass der Mensch ein geselliges Wesen ist und nicht wie der *homme naturel* ein einförmiges Leben in Einsamkeit sucht. Zweitens beruft sich Wieland im Rahmen seiner rokokohaften Beschwörung des sinnlichen Genusses auf die medizinische Diätetik des späten achtzehnten Jahrhunderts, in deren Dienst er seine Erzählung *Koxkox und Kikequetzel* stellt. Den Überzeugungen der medizinischen Diätetik folgend, wonach das gemäßigte Ausleben oder auch nur die imaginative Vergegenwärtigung sinnlicher Genüsse gesundheitsförderliche Wirkung erzielen könne, gestaltet er die Beschreibung der exotischen Idylle in sensorischer Hinsicht besonders eindringlich, um die Einbildungskraft seiner Lesenden

möglichst intensiv zu stimulieren. Hierbei wird die Leistungsfähigkeit der Literatur im Wettstreit mit der bildenden Kunst ausgestellt und zugunsten des ersteren Mediums entschieden, denn nur der Literatur gelinge es, die Imagination der Lesenden umfassend – und das heißt: synästhetisch – zu adressieren.

Auch E.T.A. Hoffmanns *Goldener Topf*, den das anschließende Lektürekapitel untersucht, setzt sich mit den Wirkmechanismen der Einbildungskraft auseinander und auch hier wird dies mit einer aisthetischen Ästhetik des Exotismus verknüpft. Ähnlich wie bei Wieland nimmt der Erzähler des Kunstmärchens ausführliche Deskriptionen exotischer Szenerien vor, wobei er Gewächshaus, Palmenbibliothek und Atlantis im Anschluss an das rhetorische Konzept der *enargeia* beschreibt, um in romantischer Manier den Beweis für das außergewöhnliche Vermögen der Einbildungskraft zu erbringen. Konzentriert sich Wieland auf den Vergleich seiner Erzählung mit der bildenden Kunst, rückt im *Goldenen Topf* indessen das Theater, genauer: das Operntheater, als Vergleichsmedium in den Blick, indem sich E.T.A. Hoffmann vorzugsweise auf Mozarts *Zauberflöte* bezieht und vorführt, dass die Literatur mit ihrem postulierten aisthetischen Potenzial im Wettbewerb der Künste gleichberechtigt neben der Oper und ihren multimodalen Adressierungsmöglichkeiten steht. Dass es E.T.A. Hoffmann der Literatur zutraut, allein mit den Mitteln der poetischen Sprache die Einbildungskraft der Lesenden derart anzuregen, dass opulent-exotische Landschaften und Interieurs nicht nur vor das innere Auge, sondern vor sämtliche innere Sinne rücken können, zeigt sich speziell auch in der Bedeutung der Geruchswahrnehmung in der Atlantis-Passage im *Goldenen Topf*. Gerade das Geruchliche zeichnet sich, wie ein Exkurs innerhalb des Kapitels ausführt, in der westeuropäischen Kulturgeschichte durch seine Sprachferne aus und ist damit im Hinblick auf die Adressierung der Einbildungskraft ein durchaus prekäres Sinnesregister für die Literatur. Hoffmanns Vertrauen in die Möglichkeiten der poetischen Sprache ist jedoch ungebrochen und so richtet der Erzähler bei der Beschreibung der Atlantis-Szenerie sein besonderes Augenmerk auf die Duftreize des Phantasiereichs. In dieser Aufmerksamkeit für das Geruchliche zeigt sich E.T.A. Hoffmanns Bestätigung des romantischen Credos, wonach sogar das Unsagbare Einzug in die Literatur halten und sich letztlich nichts den Möglichkeiten sprachkünstlerischer Behandlung entziehen kann.

Einen komplexen Umgang mit exotistischen Phantasien weist Goethes *West-östlicher Divan* auf, der Gegenstand des dritten Lektürekapitels ist. Zu Beginn des Kapitels wird Heinrich Heines in der *Romantischen Schule* abgedruckte Rezension der Goethe'schen Gedichtsammlung mit ihrem angehängten Essayteil *Noten und Abhandlungen* in den Blick genommen. Heine ist überzeugt davon, dass sich der *West-östliche Divan* in erster Linie durch eine exotisierende Hinwendung zum Orient auszeichnet, als deren Grund Goethes Überdruss an abendländischer Kälte und Vergeistigung angeführt wird. Die detaillierte Analyse von Heines *Divan*-Be-

sprechung kann indessen demonstrieren, inwieweit Heines überschwängliches Lob der vermeintlich sinnlichen Orientdarstellung durch die Gedichtsammlung vor allem seiner eigenen sensualistischen Programmatik in die Hände spielt und weniger mit der komplexen Anlage des *West-östlichen Divans* selbst zu tun hat. Der an die Analyse der Rezension anschließenden Untersuchung des *Divans* geht es entsprechend darum, der Vielschichtigkeit von Goethes Auseinandersetzung mit Ländern des Mittleren Ostens nachzugehen, indem dargelegt wird, dass das Orientbild der Gedichtsammlung nur teilweise exotistisch geprägt ist und sich in der Gedichtsammlung zugleich Passagen finden, die Orient und Okzident als einander ähnelnde Weltgegenden entwerfen. Während die ersten Gedichte der Sammlung von einem pazifistischen Exotismus geprägt sind, weil hier der Orient als befriedeter und mit gängigen Topoi des Orientalismus ausgestatteter Gegenpol des eigenen, von Kriegen erschütterten Europas imaginiert wird, weisen spätere Gedichte des *Divans* eine andere Stoßrichtung auf. Im Gedicht *Liebliches* etwa erscheint der Orient nicht mehr als das sinnlich eindrückliche Andere des Westens. Vielmehr nimmt nun die eigene deutsche Heimat selbst Züge orientalisch konnotierter Sinnlichkeit an und wird als farbenprächtiges Spektakel beschrieben. Dabei setzt Goethe mit dem Prinzip der Assoziativität und dem Reim als sprachästhetischer Ähnlichkeitskonfiguration par excellence auf virtuose Weise die gattungstypischen Mittel der Lyrik ein, um das anfänglich exotisierende Differenzdenken seines *Divans* durch eine kulturvergleichende Perspektive zu ersetzen, die vornehmlich darum bemüht ist, Ähnlichkeiten zwischen Orient und Okzident zu aufzuspüren.

Wie der Sprecher im *West-östlichen Divan* begründet Alexander von Humboldt sein Interesse an exotisierten Erdteilen in den *Ansichten der Natur* mit einer eskapistischen Sehnsucht, den kriegerischen Auseinandersetzungen in Europa zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts entfliehen zu können. Humboldt möchte seinen Leserinnen und Lesern mit der Niederschrift seiner Reiseerlebnisse ebenfalls eine Ablenkung vom tristen Alltag in der Heimat ermöglichen und dabei sein Publikum nicht nur unterhalten, sondern auch intellektuell herausfordern, weshalb er den poetisch gehaltenen Passagen einen ausführlichen Fußnotenapparat mit naturkundlichen Fakten hinzufügt. Das Kapitel „Das nächtliche Tierleben im Urwald" aus den *Ansichten der Natur* zeichnet sich durch seine besondere Aufmerksamkeit für akustische Phänomene im venezolanischen Dschungel aus. Dieser Darstellung exotisierter akustischer Phänomene wende ich mich in drei Schritten zu. Während zunächst anhand einer Gegenüberstellung von Humboldts im Jahr 1800 auf seiner Reise nach Lateinamerika angefertigten Tagebuchaufzeichnungen und der deutlich später – nämlich 1849 – publizierten Endversion des *Nächtlichen Tierlebens im Urwald* die literarischen Strategien in den Blick genommen werden, mit denen Humboldt versucht, bei der Beschreibung der ungewöhnlichen Tiergeräusche ein hohes Maß an Unmittelbarkeit zu evozieren, rücken sodann verglei-

chend drei Texte in den Blick, die sich im ausgehenden achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert bereits vor Humboldt mit exotischen Lautphänomenen befassen: Als Vorbilder für *Das nächtliche Tierleben im Urwald* gelten Bernardin de Saint-Pierres *Paul et Virginie* (1788) und François-René de Chateaubriands *Atala ou Les amours de deux sauvages dans le désert* (1801/1805), weil sich hier ebenfalls detailfreudige Schilderungen von Naturlauten in fernen Erdteilen finden. Georg Forster indessen, dessen *A Voyage Round the World 1772–1775* (1777) in einem Exkurs beleuchtet wird, interessiert sich stärker für menschliche Laute und greift in seiner Reisebeschreibung sogar zu Notationen, um die Musik außereuropäischer Völker in der Südsee so präzise wie möglich zu dokumentieren. Der letzte Teil verortet Humboldts *Nächtliches Tierleben im Urwald* schließlich im Kontext der europäischen Schauerliteratur und zeigt im Rekurs auf Beschreibungen akustischer Phänomene bei Ludwig Tieck und E.T.A. Hoffmann, inwieweit Humboldt bei der Darstellung der fremden Klangkulisse des venezolanischen Dschungels von vertrauten literarischen Mustern der Romantik Gebrauch macht.

Gottfried Kellers Novelle *Pankraz, der Schmoller*, die in Kapitel 5 untersucht wird, pflegt im Vergleich zu Humboldts *Ansichten der Natur* einen weniger affirmativen Umgang mit exotistischen Diskursmustern. Dies geschieht in Keller'scher Manier, indem exotisierende Wahrnehmungen fremder Alterität unter intertextuellem Verweis auf Goethes *Novelle* und Ludwig Feuerbachs Religionskritik als wirklichkeitsverklärende Illusionen ausgestellt werden, die das Sein zugunsten des Scheins verdecken und zur Verkennung der Realität führen. Diesen kritischen Umgang mit dem Exotismus übersetzt Keller insofern in Literatur, als seine Novelle mit einem scheinbar affirmativen Bezug auf die aisthetische Ästhetik des Exotismus einsetzt und die Heimkehr von Pankraz aus der kolonisierten Fremde als spektakuläres, mit vielen sinnlichen Details ausgeschmücktes Ereignis inszeniert. Rasch zeigt sich jedoch die Diskrepanz zwischen exotischem Schein und prosaischem Sein, weil Pankraz mitnichten so spannend von seinen vermeintlich heroischen Reiseerlebnissen erzählen kann, wie es die aufsehenerregende Rückkehr erwarten lässt. Vielmehr schlafen seine Mutter und Schwester ein und Pankraz gleicht zunehmend einer invertierten Scheherezade, der es nicht gelingt, ihr Publikum mit fesselnden Reiseberichten zu begeistern. Dieses Versagen als Erzähler, das innerhalb der Novelle im buchstäblichen Sinn die unerhörte Begebenheit darstellt und letztlich nur Symptom eines allgemeineren Versagens von Pankraz ist, erwachsen zu werden und sein kindliches Schmollwesen aufzugeben, nimmt die Novelle zum Anlass für eine reflexive Wendung. Sie lässt das Erzählen selbst thematisch werden und verhandelt damit – so die leitende These – ein in die Krise geratenes Erzählen von der exotischen Fremde.

Kapitel 6 betrachtet Fontanes Novelle *L'Adultera* und zeigt, dass darin die topische Verknüpfung von Exotik und Erotik an herausragender Bedeutung gewinnt,

weil Fontane mithilfe dieses Topos eine medienreflexive Programmatik realistischen Schreibens entwickelt. Den titelgebenden Ehebruch siedelt er in kritischer Bezugnahme auf Émile Zolas 1872 erschienenen Roman *La Curée* in einem Gewächshaus voller exotischer und duftender Pflanzen an. Meine Analyse beleuchtet unter Rückgriff auf medienbezogene Debatten um das Treibhaus als sogenanntes „Medium der Nähe", inwiefern Fontane in Abgrenzung zu Zolas *La Curée* den Ehebruch in *L'Adultera* durch den Erzähler nur andeuten lässt und auf eine detailreiche Darstellung des Liebespaares und der sie umgebenden Pflanzen in tropischer Atmosphäre verzichtet. Auf diese Weise kann Fontane den literarischen Text als Medium der Distanz dem Treibhaus als Medium der Nähe entgegensetzen und eine Programmatik des Realismus entwerfen, die anders als Zolas Naturalismus davon absieht, auf forcierte Weise immersive Effekte erzielen zu wollen. Stattdessen behauptet Fontane die realistische Literatur in ihrem Eigenwert als eine distanzwahrende Kunstform. Erneut lässt sich beobachten, dass der Geruchssinn als Nahsinn sowohl bei Fontane als auch bei Zola besondere Aufmerksamkeit erfährt, weshalb das Kapitel in einem Exkurs zu Gustav Freytags *Soll und Haben* (1855) und der darin beschworenen Poesie des Kaffeeduftes einen weiteren Text heranzieht, um breitgefächerter nach dem Zusammenhang von Exotik und Olfaktorik in der Literatur der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zu fragen.

Kapitel 7, das den Titel „‚Das üppige Angebot an Wahrzunehmende[m]'. Exotismus und Ästhetizismus in Hugo von Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht*" trägt, untersucht, inwiefern sich in einer von der Forschung bis dato nicht beachteten Passage aus Hofmannsthals Essay zu *Tausendundeine Nacht* eine implizite Poetologie des *Märchens der 672. Nacht* findet. Einerseits lobt Hofmannsthal in seinem Essay die visuelle und daran gekoppelte sinnliche Dimension „orientalischer" Schreibweisen, andererseits schließt der Autor an rezeptionsästhetische Theorien des achtzehnten Jahrhunderts an, die von der Kunst fordern, sie solle durch das Wechselspiel von Schönem und Nicht-Schönem gemischte Empfindungen auslösen. Ziel des Kapitels ist es, das *Das Märchen der 672. Nacht* auf Folie dieser beiden vom Essay entworfenen poetologischen Aspekte, d. h. der spezifischen Ästhetik der Deskription und der Ästhetik der gemischten Empfindungen, zu untersuchen. Wie im Vergleich mit Joris-Karl Huysmans' *A rebours* (1884) und Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1891) gezeigt wird, greift Hofmannsthal bei der Darstellung seines in ästhetizistischer Sterilität befangenen Protagonisten auf eine als „orientalisch" eingestufte Beschreibungsästhetik zurück, in der die Aufmerksamkeit für luxuriöse Exotika und deren sinnliche Beschaffenheit die Handlung der Erzählung zum Stillstand bringt und stattdessen die Materialität des Textes spürbar werden lässt. Mithilfe des Einsatzes der langatmigen und sinnlich eindrücklichen Deskription bringt Hofmannsthal entsprechend Form und Inhalt seines *Märchens der 672. Nacht* zur Deckung und etabliert im Anschluss an Huysmans und Wilde die

Beschreibung als charakteristische Textsorte des Ästhetizismus. Im zweiten Teil des *Märchens der 672. Nacht* spielen langatmige Beschreibungen luxuriöser Exotika keine Rolle mehr, was ich auf die veränderte Umgebung des Protagonisten zurückführe, in der er sich nicht mehr seinen ausschließlich schönen Dingen widmen kann, sondern mit dem Hässlichen konfrontiert wird. Das Distinktionsbestreben des Protagonisten führt am tragischen Schluss des *Märchens der 672. Nacht* sogar zu seinem Tod, weil er gänzlich unfähig ist, Hässliches und Niederes – und damit die Fülle der sinnlichen Welt – in seinen ästhetizistischen Kosmos zu integrieren. Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* wird vor diesem Hintergrund als Kritik am Ästhetizismus und als Plädoyer für eine Ästhetik der gemischten Empfindung gelesen, in deren Rahmen das Nicht-Schöne dem Gefühl einer Sättigung durch ausschließlich Schönes entgegenwirkt und für einen notwendigen Ausgleich sorgt. Dass die Ästhetik der gemischten Empfindung letztlich auch Teil des Exotismusdiskurses ist, zeigt das Kapitel unter Verweis auf einen Brief Flauberts, in dem er ähnlich wie Hofmannsthal im Essay zu *Tausendundeine Nacht* für eine poetische Darstellung orientalisierter Szenarien eintritt, die sich durch den beständigen Wechsel zwischen ekelerregenden und schönen Sinnesreizen auszeichnet.

Das letzte Analysekapitel untersucht Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig* und zeigt, inwiefern Mann die aisthetische Dimension des Exotismus in einen Diskurs um künstlerische Produktivität einbindet. Zentrale These ist, dass *Der Tod in Venedig* eine poetische Produktionsästhetik entwickelt, die unter Rekurs auf diätetische Debatten des achtzehnten Jahrhunderts für die Balance zwischen preußisch konnotierter Vergeistigung und exotisierter Sinnlichkeit eintritt. Durchgespielt wird Thomas Manns Kunsttheorie am Beispiel der tragischen Geschichte von Gustav von Aschenbach, dessen literarische Schaffenskraft zu Beginn der Novelle aufgrund seiner zu einseitigen Orientierung an einem preußisch-apollinisch konnotierten Leistungsethos zum Erliegen kommt, mit seiner Reise nach Venedig zeitweise durch den Ausgleich zwischen apollinischer Disziplin und exotisiert-dionysischer Hinwendung zum Genuss zurückgewonnen wird und schließlich durch die komplette Hingabe an die Ekstase im Tod mündet. Das Plädoyer für die Balance zwischen apollinischer Be- und dionysischer Entgrenzung zeigt sich dabei nicht nur auf der *histoire*-Ebene, sondern auch auf der Ebene des *discours*, indem die strenge formale Gestaltung der Gattung Novelle ein Gegengewicht zum beschriebenen Exzess des Protagonisten bildet. Der erste Teil des Kapitels nimmt eine dichte Lektüre der Tagtraumpassage vor und vergleicht diese mit anderen topischen Dschungeldarstellungen in der westeuropäischen Kultur um die Jahrhundertwende, indem einerseits Joseph Conrads Novelle *Heart of Darkness* und andererseits ein medizinischer Aufsatz Robert Kochs über den Ursprung der Cholera in der üppigen Pflanzenwelt des indischen Ganges-Deltas beleuchtet werden. Der zweite Teil rekonstruiert diejenigen Momente von Thomas Manns Novelle, in

denen die Synthese von Apollinischem und Dionysischem gelingt und Gustav von Aschenbach durch die belebenden Einflüsse und sensorischen Reize der südlichen Atmosphäre in Venedig neue Inspiration findet. Die folgenden Teile schließlich befassen sich mit der Darstellung des dionysisch heimgesuchten Künstlers Aschenbach, der im orientalisierten Markusdom durch exotische Düfte in einen rauschhaften Zustand gerät und sodann mit der völligen Entfesselung seines lange unterdrückten Trieblebens in einem nächtlichen Traum-Bacchanal konfrontiert wird, das Thomas Mann ähnlich wie Alexander von Humboldt erzählerisch eindringlich durch die topische Verknüpfung von Akustik und urtümlicher Wildheit gestaltet.

Insgesamt konnten die Lektürekapitel deutlich machen, dass es im Exotismus bestimmte Themen, Motive und stilistische Eigenheiten gibt, die besonders prominent sind und sich wiederkehrend in den untersuchten Texten finden lassen. Dazu zählt zuvörderst die bereits in der Ausgangsthese erläuterte reflexive Rückwendung der Texte auf ihre eigene mediale Beschaffenheit, die immer dann besonders in den Vordergrund tritt, wenn es um die inhaltliche Evokation von Sinneswahrnehmungen geht. Verglichen werden dabei unter anderem die Möglichkeiten und Grenzen der Literatur im Hinblick auf die bildende Kunst (Wieland, Hofmannsthal), das (Musik-)Theater (Hoffmann) und das Palmenhaus (Fontane), das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit wird diskutiert (Heine und Goethe), die Texte setzen sich – teilweise affirmativ, teilweise kritisch – mit einem um Plastizität und Anschaulichkeit bemühten Dichtungsverständnis auseinander (Wieland, Hoffmann, Heine und Goethe, Humboldt, Keller, Zola und Fontane, Hofmannsthal), es finden sich zahlreiche Bemühungen, olfaktorische, akustische, visuelle und synästhetische Reize zur Darstellung zu bringen (Wieland, Hoffmann, Heine und Goethe, Humboldt, Saint-Pierre, Chateaubriand und Forster, Keller, Freytag, Zola und Fontane, Huysmans, Wilde und Hofmannsthal, Conrad und Mann), und man nutzt die Deskription, um einerseits die sensorischen Reize des Exotischen möglichst eindringlich zu beschreiben und um andererseits die Materialität des Textes selbst spürbar werden zu lassen (Wieland, Hoffmann, Humboldt, Zola und Fontane, Hofmannsthal, Conrad und Mann).

Durch die untersuchten Texte zieht sich auch ein anderer, eng mit der medienbezogenen Reflexivität verbundener Aspekt wie ein roter Faden: die besondere Aufmerksamkeit für die Einbildungskraft. Dass diese Kompetenz im Kontext einer aisthetischen Ausrichtung des Exotismus wiederholt Beachtung findet, ist insofern nicht verwunderlich, als man sie im Rationalismus ebenfalls den unteren Erkenntnisvermögen zurechnet und ihr dann im Zuge der Emanzipation des Sinnlichen einen angemessenen Platz neben der Vernunft zugesteht. Die Verquickung von medienbezogener Reflexivität der Texte und ihrem Interesse an den Kompetenzen der Einbildungskraft hängt mit der kontinuierlich gestellten Frage nach den

Möglichkeiten der Literatur zusammen, die sinnlichen Reize von exotisch Fremdem derart eindrücklich zu Darstellung zu bringen, dass sich die Lesenden diese trotz mangelnder unmittelbarer Anschauung plastisch vorstellen können. Letztlich wird die Einbildungskraft in allen analysierten Texten im Hinblick auf die sensorisch eindringliche Darstellbarkeit exotischer Fremdheit verhandelt; eine besondere Rolle spielt sie jedoch bei Wieland, E.T.A. Hoffmann, Humboldt und Thomas Mann. Wieland stellt seine detaillierten Beschreibungen einer mexikanischen Idylle in den Dienst eines medizinisch-diätetischen Diskurses des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts, indem seine Erzählung die Imagination der Lesenden auf gesundheitsfördernd-genüssliche Weise stimulieren soll. Ähnlich argumentiert Humboldt in seinen *Ansichten der Natur.* Vor dem Hintergrund der kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Preußen und den Truppen Napoleons zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts verspricht Humboldt seinen europäischen Leserinnen und Lesern, während der Lektüre seiner Essays imaginär in die tropischen Landschaften Lateinamerikas entfliehen und damit den tristen europäischen Alltag temporär vergessen zu können. Der Genuss der Lektüre soll dabei sogar durch wissenschaftliche Passagen in seinen *Ansichten* verdoppelt werden, weil der Autor bewusst nicht nur die unteren Erkenntniskräfte, sondern auch den Intellekt seines Lesepublikums adressiert. In seinem Kunstmärchen *Der goldene Topf* wiederum wertet E.T.A. Hoffmann die Einbildungskraft rhetorisch unter Rückgriff auf das Konzept der *enargeia* auf und führt vor, dass die Literatur im medialen Wettbewerb mit dem (Musik-)Theater die sensorischen Eigenschaften der von ihr und den Lesenden imaginierten exotischen Welten gleichermaßen detailliert darzustellen vermag. Zugleich unterstreicht E.T.A. Hoffmann auf diegetischer Ebene am Beispiel seines Protagonisten Anselmus aber auch, dass eine zu ausgeprägte Phantasietätigkeit im Wahnsinn münden kann. Hier zeigt sich eine Parallele zu Thomas Mann. Wie E.T.A. Hoffmann beschäftigt sich Thomas Mann im *Tod in Venedig* mit den Fallstricken einer überbordenden Einbildungskraft und rekurriert dabei in einer Passage, in welcher der Protagonist von einem über ihn hereinbrechenden Tagtraum überrascht wird, implizit auf anthropologische, philosophische und ästhetische Diskurse des achtzehnten Jahrhunderts, die vor einer sogenannten „luxurierenden Einbildungskraft“ als Gefahr für die psychische Gesundheit warnen. Auf der Darstellungsebene der Tagtraumpassage manifestieren sich die Effekte der „luxurierenden Einbildungskraft“ in einer ausufernden syntaktischen Struktur, welche Aschenbachs plötzliche Phantasien von einer urtümlichen Dschungellandschaft auch den Lesenden sensorisch eindrücklich vermitteln. Auf der Inhaltsebene der Novelle fällt die Codierung der Einbildungskraft als orientalisch auf, wodurch sie in den Bereich exotisierter Alterität verschoben und einer preußisch konnotierten Disziplin diametral entgegengesetzt wird. Dass eine zu einseitige Konzentration auf Diszipliniertheit fatale Konsequenzen zeitigt, macht die Novelle in ihrer

didaktischen Anlage deutlich. Letztlich tritt sie für den Ausgleich zwischen strenger Lebensführung und exotisiertem Exzess ein, zu dem neben dem maßvollen Ausleben sinnlicher Genüsse auch die Anerkennung der luxurierenden Einbildungskraft als genuiner Bestandteil des menschlichen Daseins gehört.

Mit dem Plädoyer für den Ausgleich zwischen exotisch konnotierter Ausschweifung und nördlich beziehungsweise europäisch konnotierter Disziplin ist ein weiterer Motivkomplex angesprochen, der in vielen der untersuchten Texte auftaucht: die diätetischen Debatten, die in der Auseinandersetzung mit exotisierter Alterität und Fremdheit immer wieder aufgerufen werden. Als das Andere der europäischen Vernunft wird sinnliche Exotik oftmals als Bedrohung der bekannten, eigenen Ordnung wahrgenommen, weshalb viele Texte die Frage aufwerfen, wie sich eine an der Diätetik des achtzehnten Jahrhunderts geschulte Balance von Exotischem und Eigenem beziehungsweise Bekanntem schaffen lässt. Thomas Manns didaktisches Plädoyer für das Gleichgewicht zwischen den beiden Polen wurde bereits erläutert; bei Wieland geht es in Abgrenzung zu Rousseau und im Anschluss an das Rokoko darum, sinnliche Genüsse in Maßen zuzulassen und damit einer gesundheitsfördernden Auffassung von Ästhetik zu folgen. Fontane indessen entwickelt aus der sinnlich-exzessiven Dimension des Exotismus eine eigene poetologische Programmatik: Mit seiner Ehebruchsnovelle *L'Adultera* grenzt er sich von einer zu naturalistischen Darstellung exotisierter Erotik in einem Treibhaus voller tropischer Pflanzen ab, wie sie bei Zola zu finden ist, und setzt dieser eine realistische Programmatik entgegen, die die sexuellen Eskapaden seiner Figuren im Palmenhaus durch narrative Verfahren der diskreten Andeutung und Auslassung nicht komplett verdeckt, aber maßvoll eindämmt. Schließlich lässt sich auch Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* dem Motivkomplex der diätetischen Debatten zuordnen. Hier geht es nicht um den maßvollen Umgang mit körperlichem Exzess, sondern um einen bis zur sterilen Abschottung betriebenen Schönheitskult eines Ästhetizisten, in dessen Rahmen das Exotische als Ornament seinen angestammten Platz hat. Einmal konfrontiert mit den Niederungen des Lebens und dem Hässlichen, kollabiert das ästhetizistische System des reichen Kaufmannssohns und mündet in einer ekelerregenden Todesszene. Dem Kaufmannssohn hätte es geholfen, so der Tenor des Märchens, mehr Kontraste in seiner Umwelt zuzulassen und Schönes und Hässliches gleichermaßen als basale Bestandteile des menschlichen Lebens anzuerkennen. Mit seinem Text verweist Hugo von Hofmannsthal allerdings nicht nur auf diätetische Überlegungen zum Ausgleich zwischen gegensätzlichen Prinzipien, sondern auch auf Ausführungen Flauberts zu einer exotistischen Ästhetik, in der das Schöne und das Hässliche auf untrennbare Weise miteinander verwoben sind.

Ein letzter Motivkomplex bestimmt insbesondere die untersuchten Texte von Goethe und Keller. Sowohl der *West-östliche Divan* als auch *Pankraz, der Schmoller*

beziehen sich weniger affirmativ auf den Exotismus als die restlichen untersuchten Texte, indem Goethe und Keller poetische Strategien der Exotismuskritik entwickeln. So bezieht sich Goethe insofern kritisch auf den Topos des Sinnlich-Exotischen, als er die eigene deutsche Heimat gleichermaßen als sinnliches Spektakel inszeniert und Orient und Okzident als einander ähnelnde Weltgegenden entwirft. Damit entkräftet er Vorstellungen, wonach der Orient als radikal Anderes des Westens erscheint. Keller wiederum ruft zu Beginn seiner Novelle gängige Muster des aisthetischen Exotismus auf, um sie sodann im weiteren Verlauf unter intertextuellem Rückgriff auf Feuerbachs Religionskritik und Goethes *Novelle* als Bestandteil eines verklärenden Diskurses zu entlarven, der den nüchternen Blick auf die Realität verstellt.

Dieser Studie ging es entsprechend darum, aus komparatistischer Perspektive den aisthetischen Exotismus als facettenreiches Diskursmuster in ausgewählten Texten der deutschsprachigen und westeuropäischen Literatur vom späten achtzehnten Jahrhundert bis zum frühen zwanzigsten Jahrhundert nachzuzeichnen und zu zeigen, inwiefern es seit der Spätaufklärung zwischen dem Interesse an außereuropäisch-exotisierten Ländern, Kulturen und Objekten und der Geschichte der Sinnlichkeit enge Beziehungen gegeben hat. Für zukünftige Arbeiten wäre es ertragreich, die Bedeutung der Sinnlichkeit insgesamt stärker mit Perspektiven der Interkulturalitätsforschung und den Postcolonial Studies zu verknüpfen und unter anderem zu fragen, welche Rolle einzelne Sinne wie z. B. der Sehsinn, das Hören oder das Riechen in interkulturellen und/oder (post-)kolonialen Kontexten spielen. Untersucht werden könnte in diesem Zusammenhang auch, inwiefern rassistische Argumentationsmuster mit Debatten um menschliche Wahrnehmung verbunden werden – eine gängige rassistische Strategie ist es etwa, das rassifiziert Andere geruchlich abzuwerten und als stinkend zu beschreiben. Überhaupt hat das Olfaktorische lange ein Nischendasein in den Geisteswissenschaften gefristet und wird erst langsam als ernstzunehmender Gegenstand der Forschung erkannt. In der Literaturwissenschaft wurden einzelne instruktive Studien zur Geruchswahrnehmung vorgelegt;[1] diese müsste man jedoch noch um dezidiert medienorientiertere Untersuchungen ergänzen, in denen es stärker als bisher darum gehen würde, die medialen Möglichkeiten der Literatur im Hinblick auf Geruchsdarstellungen zu erforschen. Hier sind auch Ansätze der Intermedialitätsforschung beziehungsweise der Interarts Studies gewinnbringend, mit deren Hilfe sich literarische Geruchsdarstellungen mit jenen in anderen Künsten vergleichen ließen.

1 Vgl. hierzu stellvertretend: Rindisbacher, The Smell of Books; Katharina Herold und Frank Krause (Hg.): Smell and Social Life. Aspects of English, French and German Literature (1880 – 1939). München 2021.

Literaturverzeichnis

Quellen

a) Literarische Primärtexte

Anonymus: Tausendundeine Nacht. Arabische Erzählungen. 2. Bd. Aus dem Arabischen übersetzt von Gustav Weil. Pforzheim 1839.
Beckford, William: Vathek. Hg., kommentiert und mit einer Einleitung versehen von Thomas Keymer. Oxford 2013.
Bernardin de Saint-Pierre, Jacques Henri: Paul und Virginie. Aus dem Französischen übersetzt von Karl Eitner. München 2020.
Chamisso, Adelbert von: Reise um die Welt mit der Romanzoffischen Entdeckungs-Expedition 1815 – 1818 auf der Brigg Rurig, Kapitän Otto v. Kotzebue. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd. II. München 1975, S. 7 – 506.
Chateaubriand, François-Auguste de: Atala ou Les amours de deux sauvages dans le désert. Suivie de René. London 1809.
Chateaubriand, François-René de: Atala oder die Liebe zweier Wilden in der Wüste. Übersetzt von Franz Xaver Schnezler. Freiburg i.Br. 1827.
Claudius, Matthias: Urians Reise um die Welt. In: ders.: Sämtliche Werke, hg. von Jost Perfahl. München 1976, S. 345 – 348.
Conrad, Joseph: Heart of Darkness and Other Tales. Hg., kommentiert und mit einer Einleitung versehen von Cedric Watts. Oxford 2002.
Dauthendey, Max: Die Segelboote von Yabase im Abend heimkehren sehen. In: ders.: Die acht Gesichter vom Biwasee. Erzählungen. München 1980, S. 9 – 27.
Fontane, Theodor: L'Adultera. Novelle. Hg. von Gabriele Radecke. Berlin 1998.
Forster, George: A Voyage round the World in his Britannic Majesty's Sloop, Resolution, commanded by Capt. James Cook, during the Years 1772, 3, 4, and 5. 2 Bde. London 1777 (digitalisierte Ausgabe: Landesbibliothek Oldenburg, CC BY-SA 4.0, https://digital.lb-oldenburg.de/brandes/content/titleinfo/52982, letzter Zugriff: 14. 03. 2023).
Forster, Georg: Reise um die Welt. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Gerhard Steiner. Frankfurt a. M. 1983.
Freytag, Gustav: Soll und Haben. Roman in sechs Büchern. Mit einem Nachwort von Hans Mayer, Textredaktion Meinhard Hasenbein. München und Wien 1977.
Goethe, Johann Wolfgang von: Novelle. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 18.1: Letzte Jahre 1827 – 1832, hg. von Gisela Henckmann und Dorothea Hölscher-Lohmeyer. München und Wien 1997, S. 353 – 376.
Goethe, Johann Wolfgang von: West-oestlicher Divan (Erstdruck 1819). In: ders.: West-östlicher Divan. Neue, völlig revidierte Ausgabe. Teilband 1: Texte und Kommentar 1, hg. von Hendrik Birus. Berlin 2010, S. 8 – 299.
Goethe, Johann Wolfgang von: West-östlicher Divan. Neue, völlig revidierte Ausgabe. Teilband 2: Kommentar 2, hg. von Hendrik Birus. Berlin 2010.
Hoffmann, E.T.A.: Die Elixiere des Teufels. In: ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 2/2: Die Elixiere des Teufels. Werke 1814 – 1816, hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt a. M. 1988, S. 9 – 352.

https://doi.org/10.1515/9783110755053-011

Hoffmann, E.T.A.: Der goldene Topf. In: ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 2/1: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814, hg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M. 1993, S. 229 – 321.

Hoffmann, E.T.A.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 4: Die Serapionsbrüder, hg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Frankfurt a. M. 2001.

Hofmannsthal, Hugo von: Das Märchen der 672. Nacht. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd. XXVIII: Erzählungen 1, hg. von Ellen Ritter. Frankfurt a. M. 1975, S. 13 – 30.

Hofmannsthal, Hugo von: Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd. XXXIII: Reden und Aufsätze 2, hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter. Frankfurt a. M. 2009, S. 121 – 126.

Humboldt, Alexander von: Das nächtliche Tierleben im Urwald. In: ders.: Ansichten der Natur. 1. und 2. Bd., hg. und kommentiert von Hanno Beck [= Darmstädter Ausgabe]. Darmstadt 2008, S. 158 – 172.

Humboldt, Alexander von: Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse. In: ders.: Ansichten der Natur. 1. und 2. Bd., hg. und kommentiert von Hanno Beck [= Darmstädter Ausgabe]. Darmstadt 2008, S. 175 – 297.

Humboldt, Alexander von: Über die Wasserfälle des Orinoco bei Atures und Maipures. In: ders.: Ansichten der Natur. 1. und 2. Bd., hg. und kommentiert von Hanno Beck [= Darmstädter Ausgabe]. Darmstadt 2008, S. 128 – 157.

Humboldt, Alexander von: Vorrede zur ersten Ausgabe. In: ders.: Ansichten der Natur. 1. und 2. Bd., hg. und kommentiert von Hanno Beck [= Darmstädter Ausgabe]. Darmstadt 2008, S. IX–X.

Humboldt, Alexander von: Das Buch der Begegnungen. Menschen – Kulturen – Geschichten aus den amerikanischen Reisetagebüchern. Hg., aus dem Französischen übersetzt und kommentiert von Ottmar Ette. München 2018.

Huysmans, Joris-Karl: Œuvres complètes de J.-K. Huysmans VII: A rebours. Genève 1972.

Huysmans, Joris K.: Gegen den Strich. Übersetzt und hg. von Walter Münz und Myriam Münz. Frankfurt a. M. und Leipzig 2006.

Keller, Gottfried: Pankraz, der Schmoller. In: ders.: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. 4: Die Leute von Seldwyla. Erster Band, hg. von Walter Morgenthaler et al. Basel, Frankfurt a. M. und Zürich 2000, S. 13 – 73.

Keller, Gottfried: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. 5: Die Leute von Seldwyla. Zweiter Band, hg. von Walter Morgenthaler et al. Basel, Frankfurt a. M. und Zürich 2000.

Keller, Gottfried: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. 10: Gesammelte Gedichte. Zweiter Band, hg. von Walter Morgenthaler et al. Basel, Frankfurt a. M. und Zürich 2009.

Loti, Pierre: Le mariage de Loti. Mit Bildern von Jean-Gabriel Domergue. Paris 1936.

Loti, Pierre: Tahiti. The Marriage of Loti. Übersetzt aus dem Französischen von Clara Bell, mit einer Einleitung von Kaori O'Conner. London und New York 1986.

Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. In: ders.: Frühe Erzählungen 1893 – 1912. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 2.1, hg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed. Frankfurt a. M. 2004, S. 501 – 592.

Mozart, W.A.: Die Zauberflöte. KV 620. Eine Oper in zwei Aufzügen. Libretto von Emanuel Schikaneder. Hg. von Hans-Albrecht Koch. Stuttgart 2014.

Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In: ders.: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 1: Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe, hg. von Richard Samuel. Darmstadt 1978, S. 237 – 414.

Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen. Hg. und übersetzt von Gerhard Fink. Düsseldorf und Zürich 2004.
Paul, Jean: Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele. In: ders.: Werke. 6. Bd., hg. von Norbert Miller. München 1963, S. 1105 – 1236.
Saint-Pierre, Jacques-Bernardin-Henri de: Paul et Virginie. Paris 1789.
Schnabel, Johann Gottfried: Insel Felsenburg. Wunderliche Fata einiger Seefahrer. Teil I. Mit einem Nachwort von Günter Dammann, Textredaktion von Markus Czerwionka unter Mitarbeit von Robert Wohlleben. Frankfurt a. M. 1997.
Thieme, August: Finnland. In: Finnlaendischem Schulinspelktor [Wiborg: Kreisschule]. St. Petersburg 1808, o.S.
Tieck, Ludwig: Der blonde Eckbert. In: ders.: Phantasus. Eine Sammlung von Mährchen, Schauspielen und Novellen. Bd. 1. Berlin 1812, S. 165 – 193.
Wieland, Christoph Martin: Beyträge zur geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens. Aus den Archiven der Natur gezogen. Erster Theil. Leipzig 1770 (Online-Ausgabe: Bayerische Staatsbibliothek 2009, https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb10123306, letzter Zugriff: 15. 03. 2023).
Wieland, Christoph Martin: Beyträge zur Geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens. In: ders.: Wielands Werke. Bd. 9.1 Text (Januar 1770–Mai 1772), hg. von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma, bearbeitet von Hans-Peter Nowitzki. Berlin und New York 2008, S. 107 – 305.
Wieland, Christoph Martin: Beyträge zur Geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens. In: ders.: Wielands Werke. Bd. 9.2.1 Apparat (Januar 1770–April/Mai 1770), hg. von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma, bearbeitet von Hans-Peter Nowitzki und Martin Schmeisser. Berlin und Boston 2016, S. 313 – 682.
Wilde, Oscar: The Picture of Dorian Gray. Oxford 2006.
Zola, Émile: Die Beute. München 1974.
Zola, Émile: La Curée. Mit einem Vorwort von Jean Borie, hg. und mit Anmerkungen versehen von Henri Mitterand. Paris 1981.
Zweig, Stefan: Der Amokläufer. In: ders.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Bd. 13: Der Amokläufer. Erzählungen, hg. und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Frankfurt a. M. 1984, S. 70 – 134.

b) Expositorische Texte

Aristoteles: De insomniis. De divinatione per somnum. Übersetzt und erläutert von Philip J. van der Eijk [= Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung. Begründet von Ernst Grumach, hg. von Hellmut Flashar. Bd. 14, Teil III]. Berlin 1994.
Baumgarten, Alexander Gottlieb: Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichts. Lateinisch-Deutsch. Übersetzt und mit einer Einleitung herausgegeben von Heinz Paetzold. Hamburg: Meiner 1983.
Baumgarten, Alexander Gottlieb: Ästhetik. Lateinisch-Deutsch. Bd. 1, übersetzt und hg. von Dagmar Mirbach. Hamburg 2007.
Bodmer, Johann Jacob: Johann Jacob Bodmers Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde Der Dichter. Zürich und Leipzig 1741 (Online-Ausgabe: SLUB Dresden 2011, http://digital.slub-dresden.de/id343127199, letzter Zugriff: 05. 06. 2020).

Burke, Edmund: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. With an introductory Discourse concerning Taste, and several other Additions. London 1761.
Burke, Edmund: Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen. Übersetzt von Friedrich Bassenge, neu eingeleitet und hg. von Werner Strube. Hamburg 1989.
Das Hohelied Salomos. In: Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984. Stuttgart 1985.
Diderot, Denis: Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient. In: ders.: Le nouveau Socrate. Idées II, hg. von Yvon Belaval et al. Paris 1978, S. 3 – 110.
Diderot, Denis: Brief über die Blinden, zum Gebrauch für die Sehenden. In: ders.: Philosophische Schriften, hg. und mit einem Nachwort von Alexander Becker. Aus dem Französischen von Theodor Lücke. Berlin 2013, S. 11 – 71.
Einstein, Carl: Afrikanische Plastik. In: ders.: Werke. Berliner Ausgabe. Bd. 2: 1919 – 1928. Berlin 1996, S. 61 – 145.
Feuerbach, Ludwig: Sämtliche Werke. Bd. VIII: Vorlesungen über das Wesen der Religion, hg. von W. Bolin und F. Jodl. Stuttgart-Bad Cannstatt 1960.
Flaubert, Gustave: À Louise Colet. Dimanche, 4 heures (27 mars 1853). In: ders.: Correspondance. Année 1853 (https://flaubert.univrouen.fr/correspondance/conard/outils/1853.htm, letzter Zugriff: 23. 05. 2020).
Fontane, Theodor: Über Zolas Romane (1883). In: Theorie und Technik des Romans im 19. Jahrhundert. Hg. von Hartmut Steinecke. Tübingen 1970, S. 65 – 68.
Forster, Georg: Über Leckereyen. In: ders.: Georg Forsters Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe. Bd. 8: Kleine Schriften zu Philosophie und Zeitgeschichte. Bearbeitet von Siegfried Scheibe. Berlin 1991, S. 164 – 181.
Goethe, Johann Wolfgang von: Zum Schäkespears Tag. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 1.2: Der junge Goethe 1757 – 1775, hg. von Gerhard Sauder. München und Wien 1987, S. 411 – 414.
Goncourt, Edmond und Jules de: Journal. Erinnerungen aus dem literarischen Leben. 1858 – 1860. Bd. 2. Aus dem Französischen von Petra-Susanne Räbel. Leipzig 2013.
Gottsched, Johann Christoph: Ausgewählte Werke. 6. Bd., 2. Teil: Versuch einer critischen Dichtkunst, hg. von Joachim Birke und Brigitte Birke. Berlin und New York 1973.
Heine, Heinrich: Die romantische Schule. In: ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke [= Düsseldorfer Heine-Ausgabe]. Bd. 8/I, hg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1979, S. 121 – 249.
Heine, Heinrich: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. In: ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke [= Düsseldorfer Heine-Ausgabe]. Bd. 8/I, hg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1979, S. 9 – 120.
Herder, Johann Gottfried: Abhandlung über den Ursprung der Sprache. Zweite berichtigte Ausgabe. Berlin 1779.
Herder, Johann Gottfried: Kalligone (1800). In: ders.: Herders sämmtliche Werke. 22. Bd., hg. von Bernhard Suphan. Berlin 1880, S. 1 – 332.
Herder, Johann Gottfried: Sämmtliche Werke, hg. von Bernhard Suphan. 33 Bde., hier Bd. 8. Berlin 1877 ff. Repr. Hildesheim 1967 f.
Herder, Johann Gottfried: Die Kritischen Wälder zur Ästhetik. Viertes kritisches Wäldchen (1769). In: ders.: Werke in zehn Bänden. Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767 – 1781, hg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt a. M. 1993, S. 247 – 442.

Hoffmann, E.T.A.: Begleitbrief zum ersten Teil der Reinschrift des *Goldenen Topfs* an den Verleger Kunz. In: ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 2/1: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814, hg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M. 1993, S. 749.

Johnson, Samuel: The Rambler 89 (22. 01. 1751). In: ders.: The Rambler in Four Volumes. Bd. 2. London 1801, S. 200 – 206.

Kant, Immanuel: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (1798). In: ders.: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 2. Theorie-Werkausgabe. Bd. 12, hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M. 1968, S. 399 – 690.

Koch, Robert: Erste Konferenz zur Erörterung der Cholerafrage am 26. Juli 1884 in Berlin. In: Berliner Klinische Wochenschrift 31 – 32 (1884), S. 20 – 60.

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 5,2: Werke 1766 – 1769, hg. von Wilfried Barner. Frankfurt a. M. 1990, S. 11 – 322.

Lichtenberg, Georg Christoph: Schriften und Briefe. Bd. 1: Sudelbücher, hg. und kommentiert von Wolfgang Promies. München 1968 – 1992.

Mann, Thomas: Betrachtungen eines Unpolitischen. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 13.1, hg. und textkritisch durchgesehen von Hermann Kurzke. Frankfurt a.M. 2009.

Mann, Thomas: Phantasie über Goethe. In: ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 19.1, hg. von Herbert Lehnert. Frankfurt a. M. 2009, S. 300 – 347.

Nicolai, Ernst Anton: Ernst Antons Nicolai Königl. Preußl. Hofraths, der Artzneygelahrheit Doktors und öffentlichen ausserordentlichen Professors auf der Königl. Preußl. Friedrichsuniversität: Gedancken von den Würckungen der Einbildungskraft in den menschlichen Körper. Zweyte vermehrte Auflage. Halle in [sic!] Magdburgischen 1751 (Online-Ausgabe: Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt 2012, http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/urn/urn:nbn:de:gbv:3:1 – 320831, letzter Zugriff: 05. 06. 2020).

Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Leipzig 1872 (digitalisierte Ausgabe: Deutsches Textarchiv, http://www.deutschestextarchiv.de/nietzsche_tragoedie_1872, letzter Zugriff: 25. 06. 2020).

Novalis: Logologische Fragmente [II]. In: ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. 2. Bd.: Das philosophische Werk I, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Darmstadt 1965, S. 531 – 563.

Novalis: Studien zur Bildenden Kunst. In: ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. 2. Bd.: Das philosophische Werk I, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Darmstadt 1965, S. 648 – 654.

Novalis: Vermischte Bemerkungen und Blüthenstaub. In: ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. 2. Bd.: Das philosophische Werk I, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Darmstadt 1965, S. 399 – 474.

Novalis: Aufzeichnungen aus dem Sommer und Herbst 1800. In: ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. 3. Bd.: Das philosophische Werk II, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. 2., nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden mit einem Begleitband. Darmstadt 1998, S. 654 – 691.

O.V.: Allgemeine Historie der Reisen zu Wasser und Lande oder Sammlung aller Reisebeschreibungen, welche bis itzo in verschiedenen Sprachen von allen Völkern herausgegeben worden. 13. Bd. Hg. von Johann Joachim Schwabe. Leipzig 1755 (digitalisierte Ausgabe: https://archive.org/stream/cihm_ 33448#page/n5/mode/2up, letzter Zugriff: 19. 06. 2020).

Roeper, Johann Andreas: Die Würckung der Seele In den Menschlichen Cörper Nach Anleitung Der Geschichte eines Nacht-Wanderers Aus vernünftigen Gründen erläutert. Halberstadt 1748 (digitalisierte Ausgabe: Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:29-bv012648324 – 8, letzter Zugriff: 10. 06. 2020).
Rousseau, Jean Jacques: Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes. In: ders.: Œuvres complètes. Band III: Du contrat social. Écrits politiques. Paris 1964, S. 111 – 240.
Rousseau, Jean Jacques: Diskurs über die Ungleichheit. Discours sur l'inégalité. Kritische Ausgabe des integralen Textes. Mit sämtlichen Fragmenten und ergänzenden Materialien nach den Originalausgaben und den Handschriften neu editiert, übersetzt und kommentiert von Heinrich Meier. Paderborn et al. 1984.
Schiller, Friedrich von: Ueber das gegenwärtige teutsche Theater. In: ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe. 20. Bd.: Philosophische Schriften. 1. Teil, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hg. von Benno von Wiese. Weimar 1962, S. 79 – 86.
Schiller, Friedrich von: Ueber naive und sentimentalische Dichtung. In: ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe. 20. Bd.: Philosophische Schriften. 1. Teil, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hg. von Benno von Wiese. Weimar 1962, S. 413 – 503.
Schlegel, August Wilhelm von: A.W. Schlegels Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. 3. Teil (1803 – 1804): Geschichte der romantischen Litteratur. Heilbronn 1884.
Schlegel, Friedrich: Kritische Schriften. Hg. von Wolfdietrich Rasch. München 1964.
Schopenhauer, Arthur: Ueber Lerm und Geräusch. In: ders.: Parerga und Paralipomena. 2. Buch. Berlin 1851, S. 517 – 519.
Segalen, Victor: Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus. Aus dem Französischen von Uli Wittmann. Frankfurt a.M. 1994.
Segalen, Victor: Essai sur l'Exotisme. In: ders.: Œuvres complètes. Bd. 1, hg. von Henry Bouillier. Paris 1995, S. 745–781.
Sulzer, Johann Georg: Einbildungskraft (Schöne Künste). In: ders.: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt. Bd. 2. Leipzig 1792, S. 10 – 15.
Sulzer, Johann Georg: Lyrisch (Dichtkunst). Lyrische Versarten. In: ders.: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt. Bd. 3. Leipzig 1792, S. 299 – 305.
Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschafften und Künste. Bd. 28. Leipzig und Halle 1741, S. 1354 – 1363 (digitalisierte Ausgabe: https://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=startseite&l=de, letzter Zugriff: 06. 09. 2018).
Zückert, Johann Friedrich: D Johann Friedrich Zückert von den Leidenschaften. Zweyte sehr vermehrte und verbesserte Auflage. Berlin 1768 (Online-Ausgabe: SUB Göttingen 2016, https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN862197759, letzter Zugriff: 05. 06. 2020).

Forschungsliteratur

Achinger, Christine: Prosa der Verhältnisse und Poesie der Ware. Versöhnte Moderne und Realismus in *Soll und Haben.* In: 150 Jahre *Soll und Haben.* Studien zu Gustav Freytags kontroversem Roman. Hg. von Florian Krobb. Würzburg 2005, S. 67 – 86.
Ackermann, Max: Die Kultur des Hörens. Wahrnehmung und Fiktion. Texte vom Beginn des 20. Jahrhunderts. Haßfurt et al. 2003.

Adler, Hans G.: Die fünf Sinne im Spiegel der Sprache. In: Muttersprache 73 (1963), S. 222 – 233.
Adler, Hans: Aisthesis, steinernes Herz und geschmeidige Sinne. Zur Bedeutung der Ästhetik-Diskussion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion 1992. Hg. von Hans-Jürgen Schings. Stuttgart et al. 1994, S. 96 – 111.
Adorisio, Chiara und Carmela Lorella Bosco (Hg.): Zwischen Orient und Europa. Orientalismus in der deutsch-jüdischen Kultur im 19. und 20. Jahrhundert. Tübingen 2019.
Ahouli, Akila: Mündliches Erzählen, Psychotherapie und Kolonialismus in Gottfried Kellers Novelle *Pankraz, der Schmoller.* In: Weltengarten. Deutsch-afrikanisches Jahrbuch für interkulturelles Denken (2006), S. 179 – 185.
Aichinger, Wolfram, Franz X. Eder und Claudia Leitner (Hg.): Sinne und Erfahrung in der Geschichte. Innsbruck et al. 2003.
Aifan, Uta: Über den Umgang mit Exotismus im Werk deutsch-arabischer Autoren der Gegenwart. In: Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne. Hg. von Klaus Schenk, Almut Todorow und Milan Tvrdík. Tübingen et al. 2004, S. 205 – 220.
Al-Azm, Sadik Jalal: Orientalism and Orientalism in Reverse. In: Forbidden Agendas. Intolerance and Defiance in the Middle East. Hg. von Jon Rothschild. London 1984, S. 349 – 376.
Al-Azmeh, Aziz: Islamic Studies and the European Imagination. In: Islamic Culture 61 (1987), H. 1, S. 1 – 27.
Albes, Claudia: Getreues Abbild oder dichterische Komposition? Zur Darstellung der Natur bei Alexander von Humboldt. In: Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800. Hg. von Claudia Albes und Christiane Frey. Würzburg 2003, S. 209 – 233.
Alewyn, Richard: Die literarische Angst. In: Aspekte der Angst. Starnberger Gespräche 1964. Hg. von Hoimar von Ditfurth. Stuttgart 1965, S. 24 – 37.
Alewyn, Richard: Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen 1967.
Alewyn, Richard: Die Lust an der Angst. In: ders.: Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt a. M. 1974, S. 307 – 330.
Alt, Peter-André: Einführung. In: Sigmund Freud und das Wissen der Literatur. Hg. von Peter-André Alt und Thomas Anz. Berlin und New York 2008, S. 1 – 13.
Alt, Peter-André: Aufklärung. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart und Weimar 1996.
Amann, Lars André: Der gewürdigte Gegenstand. ‚Besondere Gegenständlichkeit' im Werk Kafkas am Beispiel des exotischen Moskitonetzes. In: Kafkas Dinge. Hg. von Agnes Bidmon und Michael Niehaus. Würzburg 2019 (Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft. Bd. 6), S. 193 – 206.
Angelis, Enrico de: Ausgelassene Sinne und Staatsräson in Schillers Italien. Ein Capriccio. In: Italienbeziehungen des klassischen Weimar. Hg. von Klaus Manger. Tübingen 1997, S. 3 – 10.
Angelov, Angel: Anti / Modernität. Bilder des Exotischen und des Paradieses auf Erden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa. Sofia 2019.
Anger, Alfred (Hg.): Dichtung des Rokoko – nach Motiven geordnet. Tübingen 1969.
Apel, Friedmar: Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens. Heidelberg 1978.
Arburg, Hans-Georg von et al. (Hg.): Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater. Zürich und Berlin 2008.
Arburg, Hans-Georg von, Maria Magnin und Raphael J. Müller (Hg.): Orte des Überflusses. Zur Topographie des Luxuriösen in Literatur und Kultur der Moderne. Berlin und Boston 2022.
Arens, Katherine: Said's Colonial Fantasies. How Orientalism Marginalizes Eighteenth-Century Germany. In: Herder Jahrbuch 7 (2004), S. 11 – 29.

Assmann, Aleida: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Materialität der Kommunikation. Hg. von Karl Ludwig Pfeiffer und Hans Ulrich Gumbrecht. Frankfurt a. M. 1988, S. 237 – 251.

Aurnhammer, Achim: Unzeitgemäße Zeitdichtung. Strukturale Intertextualität und latente Gegenwartsbezüge im *West-östlichen Divan.* In: Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings. Hg. von Peter-André Alt. Würzburg 2002, S. 421 – 437.

Aust, Hugo: Gottfried Keller als Autor des Realismus. In: Gottfried Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Ursula Amrein. Darmstadt 2016, S. 391 – 404.

Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Übersetzt von Gabriele Leupold, hg. und mit einer Einleitung versehen von Renate Lachmann. Frankfurt a. M. 1995.

Bahr, Ehrhard: East is West and West is East. The Synthesis of Near-Eastern and Western Rhetoric and Imagination in Goethes *West-östlicher Divan.* In: Aufnahme – Weitergabe. Literarische Impulse um Lessing und Goethe. Festschrift für Heinz Moenkemeyer zum 68. Geburtstag. Hg. von John A. McCarthy und Albert A. Kipa. Hamburg 1982, S. 144 – 152.

Bahr, Ehrhard: Imperialismuskritik und Orientalismus in Thomas Manns *Der Tod in Venedig.* In: Thomas Mann: *Der Tod in Venedig.* Wirklichkeit, Dichtung, Mythos. Hg. von Frank Baron und Gert Sautermeister. Lübeck 2003, S. 1 – 16.

Bailey, Peter: Breaking the Sound Barrier. In: Hearing History. A Reader. Hg. von Mark M. Smith. Athen und London 2004, S. 23 – 35.

Bamberg, Claudia: Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge. Heidelberg 2011.

Baratay, Eric und Elisabeth Hardouin-Fugier: Zoo. Von der Menagerie zum Tierpark. Aus dem Französischen von Matthias Wolf. Berlin 2000.

Barck, Karlheinz: Wunderbar. In: Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 6. Hg. von Karlheinz Barck et al. Stuttgart und Weimar 2010, S. 730 – 773.

Barck, Karlheinz et al. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1999.

Baron, Frank: Sensuality and Morality in Thomas Mann's *Tod in Venedig.* In: Germanic Review 45 (1970), H. 2, S. 115 – 125.

Barz, Christiane: Weltflucht und Lebensglaube. Aspekte der Dekadenz in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne um 1900. Leipzig und Berlin 2003.

Baßler, Moritz: Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie. Tübingen 2005.

Baßler, Moritz: Deutsche Erzählprosa 1850 – 1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren. Berlin 2015.

Bauriedl, Sibylle: Konstruktionen des Orients in Deutschland. Berlin 1996.

Bay, Hansjörg und Kai Merten (Hg.): Die Ordnung der Kulturen. Zur Konstruktion ethnischer, nationaler und zivilisatorischer Differenzen 1750 – 1850. Würzburg 2006.

Beck, Hanno: Zu dieser Ausgabe der *Ansichten der Natur* Alexander v. Humboldts. In: Alexander von Humboldt: Ansichten der Natur. 1. und 2. Bd., hg. und kommentiert von Hanno Beck [= Darmstädter Ausgabe]. Darmstadt 2008, S. 361 – 376.

Becker, Carl: Das *Buch Suleika* als Zyklus (1952). In: Studien zum *West-östlichen Divan* Goethes. Hg. von Edgar Lohner. Darmstadt 1971, S. 391 – 430.

Beetz, Manfred: Von der galanten Poesie zur Rokokolyrik. Zur Umorientierung erotischer und anthropologischer Konzepte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Literatur und Kultur des Rokoko. Hg. von Matthias Luserke, Reiner Marx und Reiner Wild. Göttingen 2001, S. 33 – 61.

Beetz, Manfred: Anakreontik und Rokoko im Bezugsfeld der Aufklärung. Eine Forschungsbilanz. In: Anakreontische Aufklärung. Hg. von Manfred Beetz und Hans-Joachim Kertscher. Tübingen 2005, S. 1 – 18.

Benn, Sheila Margaret: Schiller and Exoticism. In: German Life and Letters 45 (1992), S. 1 – 15.

Benthien, Claudia: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse. Reinbek 1999/2001.

Bergmann, Franziska: Der Duft der großen weiten Welt. Olfaktorik und exotistisches Fernweh in Gustav Freytags *Soll und Haben* und Theodor Fontanes *L'Adultera.* In: Fernweh nach der Romantik. Begriff – Diskurs – Phänomen. Hg. von Irmtraud Hnilica, Malte Kleinwort und Patrick Ramponi. Freiburg 2017, S. 39 – 52.

Bergmann, Franziska: Postcolonial/Critical Race Studies. In: Handbuch Literatur und Psychoanalyse. Hg. von Frauke Berndt und Eckart Goebel. Berlin und New York 2017, S. 127 – 143.

Bergmann, Franziska: Goethe/Morgenröte. Reimspiele und Ähnlichkeitsrelationen im *West-östlichen Divan.* In: Ähnlichkeit um 1800. Konturen eines literatur- und kulturtheoretischen Paradigmas am Beginn der Moderne. Hg. von Iulia-Karin Patrut und Reto Rössler. Bielefeld 2019, S. 239 – 252.

Berman, Nina: Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900. Stuttgart 1997.

Berman, Nina: K.u.K. Colonialism. Hofmannsthal in North Africa. In: New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies (NGC) 75 (1998), S. 3 – 27.

Berman, Nina: German Literature on the Middle East. Discourses and Practices, 1000 – 1989. Ann Arbor 2011.

Berman, Russell: Enlightenment or Empire. Colonial Discourse in German Culture. Lincoln und London 1998.

Berman, Russell A.: Nachbeben der Exotik. Vom Schlafzimmer Effi Briests zur Studierstube von W.E.B. DuBois. Die Lehr- und Wanderjahre deutscher Kolonialphantasien. In: Literaturen 6 (2002), S. 21 – 25.

Beßlich, Barbara: Traditionsverhalten, Exotismus und Ausnahmezustand in Christian Krachts *Imperium* (2012). In: Ausnahmezustände in der Gegenwartsliteratur nach 9/11. Hg. von Cristina Fossaluzza und Anne Kraume. Würzburg 2017, S. 19 – 33.

Beyme, Klaus von: Die Faszination des Exotischen. Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst. München 2008.

Bhabha, Homi K: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism. In: Literature, Politics & Theory. Hg. von Francis Baker et al. London und New York 1983, S. 190 – 205.

Bhabha, Homi K.: The Location of Culture. London und New York 1995.

Bhatti, Anil: „…zwischen zwei Welten schwebend…". Zu Goethes Fremdheitsexperiment im *West-östlichen Divan.* In: Goethe. Neue Ansichten – neue Einsichten. Hg. von Hans-Jörg Knobloch und Helmut Koopmann. Würzburg 2007, S. 103 – 122.

Bhatti, Anil et al.: Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Deutschen Literatur 36 (2011), H. 1, S. 233 – 247.

Biernat, Ulla: „Ich bin nicht der erste Fremde hier". Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945. Würzburg 2004.

Bies, Michael: Im Grunde ein Bild. Die Darstellung der Naturforschung bei Kant, Goethe und Alexander von Humboldt. Göttingen 2012.

Binczek, Natalie: Kontakt. Der Tastsinn in Texten der Aufklärung. Tübingen 2007.

Binion, Rudolph: Sounding the Classics. From Sophocles to Thomas Mann. Westport, Connecticut und London 1997.

Birus, Hendrik: Goethes imaginativer Orientalismus. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1992), S. 107 – 128.
Birus, Hendrik: Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung. In: Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven. Hg. von Manfred Schmeling. Würzburg 1995, S. 5 – 28.
Birus, Hendrik: Begegnungsformen des Westlichen und Östlichen in Goethes *West-östlichem Divan.* In: Goethe-Jahrbuch 114 (1997), S. 113 – 131.
Birus, Hendrik: Mündlichkeit und Schriftlichkeit im *West-östlichen Divan.* In: Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne. Hg. von Gerhard Neumann und David E. Wellbery. Freiburg 2008, S. 95 – 114.
Birus, Hendrik und Anne Bohnenkamp (Hg.): „Denn das Leben ist die Liebe". Marianne von Willemer und Goethe im Spiegel des *West-östlichen Divans.* Frankfurt a. M. 2014.
Bischoff, Doerte: Der Jude als Orientale: Konzepte kultureller Kreativität bei Jakob Wassermann. In: Zwischen Orient und Europa. Orientalismus in der deutsch-jüdischen Kultur im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. von Chiara Adorisio und Lorella Bosco. Tübingen 2019, S. 141 – 155.
Bitterli, Urs: Die „Wilden" und die „Zivilisierten". Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung. München 1991.
Blödorn, Andreas: Die Todessemantik des Realismus. Zum Zusammenhang von Sinneswahrnehmung, Tod und Narration am Beispiel von Wilhelm Raabes *Else von der Tanne.* In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (2014), S. 1 – 19.
Blome, Eva: Serpentina und Chelion. Metamorphes Erzählen in E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf* und Adalbert Stifters *Die Narrenburg.* In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 89 (2015), H. 1, S. 404 – 424.
Boa, Elisabeth: Global Intimations. Cultural Geography in *Buddenbrooks*, *Tonio Kröger*, and *Der Tod in Venedig.* In: Oxford German Studies 35 (2006), H. 1, S. 21 – 33.
Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): Orientdiskurse in der deutschen Literatur. Bielefeld 2007.
Bogdal, Klaus-Michael: Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung. Berlin 2011.
Böhland, Dorothea: Integrative Funktion durch exotische Distanz. Zur Cundrie-Figur in Wolframs *Parzival.* In: Böse Frauen – gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Hg. von Ulrike Gaebel und Erika Kartschoke. Trier 2001, S. 45 – 58.
Böhme, Gernot: Aisthetik. Vorlesung über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München 2001.
Böhme, Gernot: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. 7., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin 2013.
Böhme, Hartmut: Ästhetische Wissenschaft. Aporien der Forschung im Werk Alexander von Humboldts. In: Alexander von Humboldt – Aufbruch in die Moderne. Hg. von Ottmar Ette et al. Berlin 2001, S. 17 – 32.
Böhme, Hartmut: Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne. In: Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung. Hg. von Christina Lechtermann, Kirsten Wagner und Horst Wenzel. Berlin 2007, S. 53 – 72.
Bongie, Chris: Exotic Memories. Literature, Colonialism, and the Fin de Siècle. Stanford, Calif. 1991.
Borgards, Roland: „Das Licht ward entfernt". Zur Literatur der schwarzen Romantik. In: Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst. Städel-Museum Frankfurt am Main, 26. September 2012 bis 20. Januar 2013. Hg. von Felix Kramer. Berlin 2012, S. 270 – 276.

Borgards, Roland: Tiger, Affe, Papagei. Exotische Tiere in den frühen Dramen August von Kotzebues. In: Von Kotzebue bis Fleming. Literatur-, Kultur- und Sprachkontakt im Baltikum. Hg. von Mari Tarvas. Würzburg 2012, S. 31 – 55.

Borges, Sophie: Welt der Sinne. „Zur Farbenlehre“. In: Goethe. Verwandlung der Welt. Hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland und der Klassik Stiftung Weimar. München 2019, S. 143 – 173.

Borghardt, Dennis und Carolin Rocks: Umkämpfte Hausordnung. Zur Korrespondenz von Seele und Sinnen in Jacob Baldes *Urania Victrix.* In: Simpliciana 42 (2020), S. 205 – 223.

Bothe, Katrin: Wörter – „Botschafter“ unserer Sinne? „Olfaktorisches Schreiben“ als „Vorspiel“ zu Süskinds Roman. In: Deutschunterricht: Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung 48 (1996), H. 3, S. 37 – 41.

Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Freiburg, Berlin und Wien 2013.

Braun, Christina von, Dorothea Dornhof und Eva Johach: Einleitung. Das Unbewusste. Krisis und Kapital der Wissenschaften. In: Das Unbewusste. Krisis und Kapital der Wissenschaften. Studien zum Verhältnis von Wissen und Geschlecht. Hg. von Christina von Braun, Dorothea Dornhof und Eva Johach. Bielefeld 2009, S. 9 – 23.

Braungart, Georg: Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne. Berlin 1995.

Braungart, Georg: Exotismus und Zivilisationskritik: Robert Müller *Tropen* und Alfred Döblin *Amazonas.* In: Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel. Hg. von Jörg Robert und Friederike F. Günther. Würzburg 2012, S. 439 – 457.

Bremerich, Stephanie, Dieter Burdorf und Abdalla Eldimagh (Hg.): Orientalismus heute. Perspektiven arabisch-deutscher Literatur- und Kulturwissenschaft. Berlin 2021.

Breuer, Dieter: Sinnenlust und Entsagung. Goethes Versuche, Heinses Italiendarstellung zu korrigieren. In: Italienische Reise. Reisen nach Italien. Hg. von Italo Michele Battafarano. Gardolo di Trento 1988, S. 153 – 176.

Brie, Friedrich: Exotismus der Sinne. Eine Studie zur Psychologie der Romantik. Heidelberg 1920.

Brisson, Ulrike: „Farbiges und Seltsames ist mir in Asien aufgefallen“. Der Ferne Osten aus der Sicht deutscher Aristokratinnen der Wilhelminischen Zeit. In: The German Quarterly 91 (2018), H. 3, S. 286 – 304.

Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt a. M. 1994.

Brittnacher, Hans Richard: Von Gondeln, Tod und Maskenspiel. Venedig als Schauplatz der phantastischen Literatur. In: Die phantastische Stadt. Hg. von Thomas Le Blanc und Bettina Twrsnick. Wetzlar 2005, S. 139 – 156.

Brittnacher, Hans Richard: Leben auf der Grenze. Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst. Göttingen 2012.

Burdach, Konrad: Die Kunst und der dichterisch-religiöse Gehalt des *West-östlichen Divans* (1905). In: Studien zum *West-östlichen Divan* Goethes. Hg. von Edgar Lohner. Darmstadt 1971, S. 48 – 91.

Burdorf, Dieter (Hg.): Die eigene und die fremde Kultur. Exotismus und Tradition bei Durs Grünbein und Raoul Schrott. Tagung der Evangelischen Akademie Iserlohn im Institut für Kirche und Gesellschaft der EKvW, 28.–29. Mai 2003. Iserlohn 2004.

Buruma, Ian und Avishai Margalit: Okzidentalismus. Der Westen in den Augen seiner Feinde. München 2005.

Burwick, Frederick: Poetic Madness and the Romantic Imagination. Pennsylvania 1996.

Busch, Werner (Hg.): Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert. München 2008.

Cassirer, Ernst: Die Philosophie der Aufklärung. Tübingen 1973.

Castro Varela, María do Mar und Nikita Dhawan: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld 2015.

Chinard, Gilbert: Exotisme et primitivisme. In: Actes IXe congrès international des sciences historiques. Bd. 1: Rapports. Paris 1950, S. 631 – 644.

Classen, Albrecht: Die Freude am Exotischen als literarisches Phänomen des Spätmittelalters. Heinrichs von Neustadt *Apollonius von Tyrland.* In: Wirkendes Wort 54 (2004), S. 23 – 46.

Classen, Constance, David Howes und Anthony Synnott: Aroma. The Cultural History of Smell. London und New York 1994.

Cohen, William A.: Embodied. Victorian Literature and the Senses. Minneapolis 2009.

Cohn, Dorrit: „Als Traum erzählt“. The case for a Freudian reading of Hofmannsthal's *Märchen der 672. Nacht.* In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 54 (1980), S. 284 – 305.

Conquer, Rey: Making Sense. Hands, Faces & Creation in Rilke's *Auguste Rodin* and *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge.* In: Oxford German Studies 48 (2019), H. 2, S. 240 – 260.

Conte, Domenico: Modernität und Primitivismus bei Ernst Jünger. Mit einem Blick auf Thomas Mann. In: Totalität als Faszination. Systematisierung des Heterogenen im Werk Ernst Jüngers. Hg. von Andrea Benedetti und Lutz Hagestedt. Berlin 2018, S. 89 – 105.

Contzen, Eva von: The Limits of Narration: Lists and Literary History. In: Style 50 (2016), H. 3, S. 241 – 260.

Cooper, Gabriel: Facing East. Orientalism and Anti-Semitism in Heine's *Hebräische Melodien.* In: Seminar: A Journal of Germanic Studies 56 (2020), H. 1, S. 55 – 74.

Corbin, Alain: Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs. Aus dem Französischen von Grete Osterwald. Berlin 1984.

Crary, Jonathan: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur. Aus dem Amerikanischen von Heinz Jatho. Frankfurt a. M. 2002.

Cusack, Andrew und Barry Murnane (Hg.): Popular Revenants. The German Gothic and Its International Reception, 1800 – 2000. Rochester, New York 2012.

Danneberg, Lutz: *Der Judas des Leonardo* als Kritik an Leonardo da Vinci. Leo Perutz' Stellungnahme zur Hierarchie der Sinne und zum Wettstreit der Künste. In: Scientia Poetica 18 (2014), S. 160 – 226.

Décultot, Elisabeth und Gerhard Lauer (Hg.): Kunst und Empfindung. Zur Genealogie einer kunsttheoretischen Fragestellung in Deutschland und Frankreich im 18. Jahrhundert. Heidelberg 2012.

Dedner, Burghard: Die Ankunft des Dionysos. In: Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Hg. von Thomas Koebner und Gerhart Pickerodt. Frankfurt a. M. 1987, S. 200 – 239.

Degen, Andreas: Bildgedächtnis. Zur poetischen Funktion der Sinneswahrnehmung im Prosawerk Johannes Bobrowskis. Berlin 2004.

Demetz, Peter: Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen. München 1964.

Demetz, Peter: Kitsch, Belletristik, Kunst: Theodor Fontane. Berlin 1970.

Diaconu, Mădălina: Phänomenologie der Sinne. Stuttgart 2013.

Diallo, Moustapha M. und Dirk Göttsche (Hg.): Interkulturelle Texturen. Afrika und Deutschland im Reflexionsmedium der Literatur. Bielefeld 2003.

Dierks, Manfred: Der Wahn und die Träume in *Der Tod in Venedig.* Thomas Manns folgenreiche Freud-Lektüre im Jahr 1911. In: Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen 44 (1990), H. 3, S. 241 – 268.

Dietrick, Linda: „Schwimme zu mir hinüber zu den Hütten unserer Nachbarn“. Colonial Islands in Sophie von La Roche's *Erscheinungen am See Oneida* (1789) and Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre's *Paul et Virginie* (1788). In: Sophie Discovers Amerika. German-Speaking Women Write the New World. Hg. von Rob McFarland und Michelle Stott James. Rochester, New York 2014, S. 16 – 29.

Dill, Christa: Duft. In: Goethe-Wörterbuch. Hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der Akademie der Wissenschaften in Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Stuttgart 1978 ff. (http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=GWB&mode=Vernetzung &lemid=JD02436#XJD02436, letzter Zugriff: 27. 01. 2018).

Dill, Christa: Frühlingshauch. In: dies.: Wörterbuch zu Goethes *West-östlichem Divan.* Tübingen 1987, S. 134.

Dittrich, Joshua: Recolonizing the Mind. Gottfried Benn's Primitivism. In: New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies 43 (2016), H. 1, S. 37 – 58.

Djibouti, Teona: Aufnehmen und Verwandeln. Hugo von Hofmannsthal und der Orient. München 2014.

Döll, Alexander: „Mit fühlenden Händen und sehenden Augen“. Sensualismus und Aufklärung in Lohensteins *Arminius*-Roman. Baden-Baden 2018.

Dönike, Martin, Jutta Müller-Tamm und Friedrich Steinle (Hg.): Die Farben der Klassik. Wissenschaft – Ästhetik – Literatur. Göttingen 2016.

Dragstra, Rolf: Der witternde Prophet. Über die Feinsinnigkeit der Nase. In: Das Schwinden der Sinne. Hg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Frankfurt a. M. 1984, S. 159 – 178.

Drügh, Heinz: Ästhetik der Beschreibung. Poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700 – 2000). Tübingen 2006.

Dueck, Evelyn: „Da nun die Sinne wahr sind“. Die Verlässlichkeit der sinnlichen Wahrnehmung – von Descartes bis Gottsched. In: Lessing Yearbook 46 (2019), S. 11 – 28.

Dueck, Evelyn und Nathalie Vuillemin (Hg.): „Der Augen Blödigkeit“. Sinnestäuschungen, Trugwahrnehmung und visuelle Epistemologie im 18. Jahrhundert. Heidelberg 2016.

Dunker, Axel: Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts. München 2008.

Dunker, Axel: „Suleika, das tätowierte Wunder“. Die Poetik der Arabeske und die westliche Aneignung orientalischer Kunstformen. In: Ost-westliche Kulturtransfers. Orient – Amerika. Hg. von Alexander Honold. Bielefeld 2011, S. 133 – 161.

Dunker, Axel: Orientalismus in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Am Beispiel von Hugo von Hofmannsthal, Gottfried Benn, Franz Kafka, Friedrich Glauser, Hermann Hesse, Arno Schmidt und Hubert Fichte. In: Postkoloniale Germanistik. Bestandsaufnahme, theoretische Perspektiven, Lektüren. Hg. von Gabriele Dürbeck und Axel Dunker. Bielefeld 2014, S. 271 – 327.

Dunker, Axel: Orientalismus. In: Handbuch Postkolonialismus und Literatur. Hg. von Dirk Göttsche, Axel Dunker und Gabriele Dürbeck. Stuttgart 2017, S. 200 – 204.

Dunker, Axel und Michael Hofmann (Hg.): Morgenland und Moderne. Orient-Diskurse in der deutschsprachigen Literatur von 1890 bis zur Gegenwart. Frankfurt a. M. 2014.

Dürbeck, Gabriele: Stereotype Paradiese. Ozeanismus in der deutschen Südseeliteratur 1815 – 1914. Tübingen 2007.

Dürbeck, Gabriele: Ambivalente Figuren und Doppelgänger. Funktionen des Exotismus in E.T.A. Hoffmanns *Haimatochare* und A. v. Chamissos *Reise um die Welt.* In: Fremde Figuren. Alterisierungen in Kunst, Wissenschaft und Anthropologie um 1800. Hg. von Alexandra Böhm und Monika Sproll. Würzburg 2008, S. 157 – 181.
Dürbeck, Gabriele: Ozeanismus im postkolonialen Roman. Christian Krachts *Imperium.* In: Periplus. Zeitschrift für europäische Universalgeschichte 64 (2014), H. 1, S. 109 – 123.
Dürbeck, Gabriele und Axel Dunker (Hg.): Postkoloniale Germanistik. Bestandsaufnahme, theoretische Perspektiven, Lektüren. Bielefeld 2014.
Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Das Fremde und das Vertraute. Studien zur Musiktheoretischen und Musikdramatischen Ostasienrezeption. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Bd. XLI. Stuttgart 1997.
Egger, Irmgard: Mittelkraft – Sinne – Medium. Anthropologie und Ästhetik in Schillers medizinischen Schriften und in den *Kallias*-Briefen. In: Das achtzehnte Jahrhundert 37 (2013), S. 83 – 91.
Ehrenfeld, Alexander: Studien zur Theorie des Reims. 1. Teil. Zürich 1897.
Eilert, Heide: Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns. Tübingen 1977.
Eilert, Heide: Im Treibhaus. Motive der europäischen Décadence in Theodor Fontanes Roman *L'Adultera.* In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 22 (1978), S. 494 – 517.
Eke, Norbert Otto: Tönende Texte. Sekundäre Oralität im Gegenwartstheater. In: Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur. Hg. von David-Christopher Assmann und Nicola Menzel. Paderborn 2018, S. 193 – 212.
Eldridge, Hannah Vandegrift: Aural Enlightenment. Friedrich Gottlieb Klopstock's Contributions to a New Enlightenment Aesthetics. In: The Germanic Review 95 (2020), H. 3, S. 219 – 233.
Elias, Norbert: Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1976.
Elsaghe, Yahya A.: Zur Sexualisierung des Fremden im *Tod in Venedig.* In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 149 (1997), S. 19 – 32.
Encke, Julia: Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne 1914 – 1934. Paderborn 2006.
Erhart, Walter: „Was nützen schielende Wahrheiten?" Rousseau, Wieland und die Hermeneutik des Fremden. In: Rousseau in Deutschland. Neue Beiträge zur Erforschung seiner Rezeption. Hg. von Herbert Jaumann. Berlin und New York 1995, S. 47 – 78.
Erhart, Walter: „Wundervolle Augenblicke" – Narziß um 1900. In: Narcissus: Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace. Hg. von Almut-Barbara Renger. Stuttgart 2002, S. 99 – 115.
Eßlinger, Eva: Anabasis. Anmerkungen zu Gottfried Kellers Legionärsnovelle *Pankraz, der Schmoller.* In: Modernisierung und Reserve. Zur Aktualität des 19. Jahrhunderts. Hg. von Michael Neumann et al. Stuttgart 2017, S. 118 – 137.
Eßlinger, Eva: Alte Helden. Postheroismus im 19. Jahrhundert (Keller, Raabe). In: Antikes Heldentum in der Moderne. Konzepte, Praktiken, Medien. Hg. von Stefan Tilg und Anna Novokhatko. Freiburg i.B. et al. 2019, S. 35 – 56.
Eßlinger, Eva et al. (Hg.): Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Berlin 2010.
Eßlinger, Eva, Heide Volkening und Cornelia Zumbusch (Hg.): Die Farben der Prosa. Freiburg i.Br., Berlin und Wien 2016.
Ette, Ottmar: Unterwegs zum Weltbewußtsein. Alexander von Humboldts Wissenschaftsverständnis und die Entstehung einer ethisch fundierten Weltanschauung. In: HiN. Alexander von Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien I/1 (2000), o.S. (https://www.hinonline.de/index.php/hin/article/view/1/655, letzter Zugriff: 10.03.2023).

Ette, Ottmar: Weltbewußtsein. Alexander von Humboldt und das unvollendete Projekt einer anderen Moderne. Weilerswist 2002.

Ette, Ottmar: Listening to the Jungle or Life as Sound: Alexander von Humboldt's ‚Nocturnal Animal Life in the Jungle' and the Humboldt Effect. In: Taste and the Senses in the Eighteenth Century. Hg. von Peter Wagner und Frédéric Ogée. Trier 2011, S. 221 – 235.

Ette, Ottmar: Cornelius de Pauw, Friedrich II. und die Neue Welt – Oder: Der Sinn der Macht, die Macht über den Sinn und die Macht der Sinne. In: Jahrbuch 2013 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Hg. von Simone Hohmaier. Mainz 2014, S. 61 – 95.

Ette, Ottmar: Welterleben/Weiterleben. Zur Vektokopie bei Georg Forster, Alexander von Humboldt und Adelbert von Chamisso. In: Forster – Humboldt – Chamisso. Weltreisende im Spannungsfeld der Kulturen. Hg. von Julian Drews et al. Göttingen 2017, S. 383 – 427.

Federhofer, Marie-Theres: Wieland und die Wissenschaften. In: Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Jutta Heinz. Stuttgart und Weimar 2008, S. 105 – 108.

Ferraris, Francesca: Exotismus und Intertextualität. Die literarische Kuriositätensammlung. In: Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven. Hg. von Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Neuber. Frankfurt a. M. et al. 1994, S. 465 – 484.

Ferraris, Francesca und Sabine Wagner: Stellung und Funktion des Exotismus in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit. In: Frühneuzeit-Info 3 (1992), S. 113 – 114.

Ferraris, Francesca und Sabine Wagner: Exotismus in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit bis 1700. In: Frühneuzeit-Info 4 (1993), S. 37 – 86.

Fichert, Anna: ‚Orientalische Sinnlichkeit' und ornamentale Abstraktion. Flaubert und die Dichter um 1900. Marburg 2010.

Fick, Monika: Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Tübingen 1993.

Fick, Monika: Präsenz. Sinnesphysiologische Konstruktion und ästhetische Transformation der Wahrnehmung. Am Beispiel von Przybyszewski, Benn und Rilke. In: Scientia Poetica 9 (2005), S. 114 – 135.

Fiebich, Peggy: Besuch im Dichterparadies. Das Motiv des Gartens in J.W.v. Goethes *Der neue Paris* und E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf.* In: Reisen in Parks und Gärten. Umrisse einer Rezeptions- und Imaginationsgeschichte. Hg. von Hubertus Fischer. München 2012, S. 125 – 137.

Figueira, Dorothy M.: The Exotic. A Decadent Quest. Albany, N.Y. 1994.

Fischer, Markus: Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht.* Zur Problematik des Orientbildes in ausgewählten Prosawerken von Wilhelm Hauff, Hugo von Hofmannsthal und Joseph Roth. In: Kairoer germanistische Studien 14 (2004), S. 155 – 196.

Fischer, Martin S. et al.: Jenaer Erklärung. Jena: Max-Planck-Institut für Menschheitsgeschichte 2019 (https://www.shh.mpg.de/1464864/jenaer-erklaerung, letzter Zugriff: 09. 05. 2020).

Fischer-Seidel, Therese, Susanne Peters und Alex Potts (Hg.): Perception and the Senses. Sinneswahrnehmung. Tübingen und Basel 2004.

Florack, Ruth: Ichverlust im schönen Schein. Ästhetizismuskritik in Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht.*. In: Austriaca: Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche 16 (1992), H. 33, S. 123 – 139.

Fludernik, Monika, Peter Haslinger und Stefan Kaufmann (Hg.): Der Alteritätsdiskurs des Edlen Wilden. Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos. Würzburg 2002.

Förschler, Silke: Bilder des Harem. Medienwandel und kultureller Austausch. Berlin 2010.

Forsdick, Charles: Sight, Sound, and Synaesthesia. Reading the Senses in Victor Segalen. In: Sensual Reading. New Approaches to Reading in Its Relations to the Senses. Hg. von Michael Syrotinski und Ian Maclachlan. Lewisburg 2001, S. 229 – 247.

Forsdick, Charles: Travelling Concepts. Postcolonial Approaches to Exoticism. In: Paragraph 24 (2001), H. 3, S. 12 – 29.

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M. 1974.

Frank, Horst J.: Handbuch der deutschen Strophenformen. Tübingen und Basel 1993.

Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur. In: ders.: Studienausgabe. Bd. IX: Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt a. M. 1989, S. 191 – 270.

Freud, Sigmund: 31. Vorlesung. Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit. In: ders.: Studienausgabe. Bd. I: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt a.M 1989, S. 496 – 516.

Frevert, Ute: Das Militär als Schule der Männlichkeiten. In: Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in Wissenskulturen um 1900. Hg. von Ulrike Brunotte und Rainer Herrn. Bielefeld 2007, S. 57 – 75.

Frühauf, Heiner: Sehnsüchte unter sich. Literarischer Exotismus in Ost und West. Tokio 1988.

Fuchs-Sumiyoshi, Andrea: Orientalismus in der deutschen Literatur. Untersuchungen zu Werken des 19. und 20. Jahrhunderts. Von Goethes *West-östlichem Divan* bis Thomas Manns *Joseph*-Tetralogie. Hildesheim et al. 1984.

Führer, Heidrun: Intermediality in Culture. Thomas Mann's *Der Tod in Venedig.* In: Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality. Hg. von Jens Arvidson et al. Lund 2007, S. 207 – 237.

Funk, Gerald: Dämme bauen im Fluss des Heraklit. Der Schrecken der Zeit in Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht.* In: Quarber Merkur 36 (1999), S. 89 – 99.

Gabriel, Christiane: Heimat der Seele. Osten, Orient und Asien bei Thomas Mann. Rheinbach-Merzbach 1990.

Gehring, Petra, Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans (Hg.): Das Unsichtbare. Essen 2018.

Gerstner, Jan: Arkadien und der Rest der Welt. Idylle, kulturelle Alterität und der Orient im 18. Jahrhundert. In: lwu. Literatur in Wissenschaft und Unterricht. Thema: Idyllen. Hg. von Jan Gerstner und Christian Schmitt. Würzburg 2017, S. 13 – 32.

Gess, Nicola (Hg.): Literarischer Primitivismus. Berlin und Boston 2013.

Gess, Nicola: Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der Literarischen Moderne. München 2013.

Gess, Nicola: Vortheoretische Affekte. Staunen als ästhetische Emotion zwischen Genuss und Erkenntnis. In: Vor der Theorie. Immersion – Materialität – Intensität. Hg. von Mario Grizelj, Oliver Jahraus und Tanka Prokic. Würzburg 2014, S. 325 – 336.

Gess, Nicola: Exotismus/Primitivismus. In: Handbuch Postkolonialismus und Literatur. Hg. von Dirk Göttsche, Axel Dunker und Gabriele Dürbeck. Stuttgart 2017, S. 145 – 149.

Gess, Nicola: Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute. Hören und Erinnerung in Hoffmanns *Johannes Kreislers Lehrbrief.* In: Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne. Hg. von Netzwerk Hör-Wissen im Wandel. Berlin 2017, S. 253 – 287.

Gess, Nicola, Christian Moser und Markus Winkler (Hg.): Primitivismus intermedial. Bielefeld 2015 (Colloquium Helveticum 44).

Giersch, Paula, Franziska Schößler und Nike Thurn: Stereotyp und Fetisch. Paradoxale Bilder von Juden im 19. Jahrhundert. In: Armut. Perspektiven in Kunst und Gesellschaft. Hg. von Herbert Uerlings, Nina Trauth und Lukas Clemens. Darmstadt 2011, S. 304 – 310.

Gisi, Lucas Marco: Unschuldige Regressionsutopien? Zur Primitivismus-Kritik in Christian Krachts *Imperium.* In: Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption. Hg. von Matthias N. Lorenz und Christine Riniker. Berlin 2018, S. 505 – 533.

Godel, Rainer: Anthropologie und Fiktion. Zur diskursiven Formation der Moralischen Wochenschrift *Der Mensch* (1751 – 1756). In: Anakreontische Aufklärung. Hg. von Manfred Beetz und Hans-Joachim Kertscher. Tübingen 2005, S. 123 – 143.

Goebel, Eckhart: Am Narrenseil der Passion. Pflicht und Neigung, Anmut und Würde in Thomas Manns *Der Tod in Venedig.* In: „Ein Traum, was sonst? – Preußische Tugenden". Begleitbuch zur Ausstellung im Schloß Hardenberg 2002. Göttingen 2002, S. 193 – 203.

Goer, Charis und Michael Hofmann (Hg.): Der Deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur von 1770 – 1850. Paderborn 2008.

Görner, Rüdiger: Das parfümierte Wort. Die fünf Sinne in literarischer Theorie und Praxis. Die Salzburger Vorlesungen I. Freiburg i.Br. et al. 2014.

Gosetti-Ferencei, Jennifer Anna: Exotic Spaces in German Modernism. Oxford 2011.

Gossling, Jessica: „Things worldly and things spiritual". Huysmans's *A rebours* and the House at Fontenay. In: Decadence and the Senses. Hg. von Jane Desmarais und Alice Condé. Oxford 2017, S. 66 – 82.

Göttsche, Dirk: Der neue historische Afrika-Roman. Kolonialismus aus postkolonialer Sicht. In: German Life and Letters 56 (2003), H. 3, S. 263 – 280.

Göttsche, Dirk: Zwischen Exotismus und Postkolonialismus. Der Afrika-Diskurs in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: Interkulturelle Texturen. Afrika und Deutschland im Reflexionsmedium der Literatur. Hg. von Moustapha M. Diallo und Dirk Göttsche. Bielefeld 2003, S. 161 – 244.

Göttsche, Dirk: Remembering Africa. The Rediscovery of Colonialism in Contemporary German Literature. Martlesham 2013.

Graczyk, Annette: Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft. München 2004.

Greif, Stefan: Georg Forster – die Aufklärung und die Fremde. In: Aufklärung. Epoche – Autoren – Werke. Hg. von Michael Hofmann. Darmstadt 2013, S. 125 – 144.

Greif, Stefan: Aisthetische Selbstsorge. *Plastik* und *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele.* In: Herder-Handbuch. Hg. von Stefan Greif, Marion Heinz und Heinrich Clairmont. Paderborn 2016, S. 524 – 540.

Grélé, Denis: L'Utopie inversée. Le Paradis de Paul et Virginie de Bernardin de Saint-Pierre. In: History of the Book, Translation, History of Ideas, Paul et Virginie, Varia. Hg. von Jonathan Mallinson. Oxford 2003, S. 279 – 301.

Grimm, Hermann: Goethe und Suleika. In: Preußische Jahrbücher 24 (1869), S. 1 – 21.

Groddek, Wolfgang: Poetik einer Traumdeutung. Das Gedichtpaar VIII, 7 und 8 aus dem *West-östlichen Divan.* In: Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne. Hg. von Gerhard Neumann und David E. Wellbery. Freiburg 2008, S. 209 – 223.

Gruber, Bettina: Westfalen-Schottland. Oder: Regionalismus als innerer Exotismus. Zur Grundproblematik regionaler Identitätskonzepte. In: Region – Literatur – Kultur. Regionalliteraturforschung heute. Hg. von Martina Wagner-Egelhaaf. Bielefeld 2001, S. 141 – 158.

Guthke, Karl Siegfried: Der Blick in die Fremde. Das Ich und das andere in der Literatur. Tübingen et al. 2000.

Guyau, Jean Marie: L'Art au point de vue sociologique. Paris 1889.

Haag, Ingrid: Kryptogramme der Liebesangst. Zu Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* und zu seinem *Andreas*-Fragment. In: Zur Literaturgeschichte der Liebe. Hg. von Karl Heinz Götze et al. Würzburg 2009, S. 241 – 258.

Hagestedt, Lutz: Aneignung der Schrift. Ulrich Holbeins Poetik der Sinne am Beispiel illustriert. In: Ulrich Holbein. Hg. von Hans-Edwin Friedrich. München 2015, S. 62 – 69.

Hahn, Torsten und Charlotte Jaekel: Die Schwere der hässlichen Wörter und die Grenzen der schönen Wahrheit. Die Unverständlichkeit der Arbeit in *Das Märchen der 672. Nacht* und *Der Tod Georgs.* In: Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. von Anja Lemke und Alexander Weinstock. Paderborn 2014, S. 189 – 206.

Hamann, Christof und Alexander Honold (Hg.): Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen. Göttingen 2009.

Hansen, Uffe: Gottfried Kellers *Pankraz, der Schmoller* als ‚realistischer' Text. In: Metaphysik und Moderne. Von Wilhelm Raabe zu Thomas Mann. Hg. von Andreas Blödorn und Søren R. Fauth. Wuppertal 2006, S. 37 – 46.

Harnischfeger, Johannes: Die Hieroglyphen der inneren Welt. Romantikkritik bei E.T.A. Hoffmann. Opladen 1988.

Harth, Dietrich: Exotismus. In: Moderne Literatur in Grundbegriffen. Hg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Zmegac. Tübingen 1994, S. 135 – 138.

Hartung, Jan-Peter: (Re-)Presenting the Other? Erkenntniskritische Überlegungen zum Orientalismus. In: Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur. Hg. von Christof Hamann und Cornelia Sieber. Hildesheim et al. 2002, S. 135 – 150.

Heinke, Rica: Die Blicke der Anderen. Sittsames Sehen in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer.* In: Stifter-Jahrbuch 32 (2018), S. 43 – 62.

Heller, Erich: Thomas Mann. Der ironische Deutsche. Frankfurt a. M. 1970.

Henisch, Peter: „Es muß dem Herrn Anselmus doch was besonderes begegnet sein." Assoziationen zu E.T.A. Hoffmanns *Goldnem Topf.* In: ders.: Außenseiter aus Passion. Texte zu Politik, Literatur und Gesellschaft aus vier Jahrzehnten. Wien 2013, S. 199 – 221.

Herfert, Caroline: Orient im Rampenlicht. Die Inszenierung des Anderen in Wien um 1900. Berlin 2018.

Herfert, Caroline: „als ob der Dichter die ganze Pracht und Gluth des Orients in seinem Werke hätte versinnbildlichen wollen". Die Inszenierung von Murad Elfendis *Selim der Dritte* (1872) am Burgtheater im Kontext der Orientmode. In: Nestroyana 41 (2021), H. 1 – 2, S. 39 – 57.

Hermans, Tobias: Das Unsagbare als Sagbares. Die Musikkritik als Entlarvung der romantischen Musikästhetik. Betrachtungen zu E.T.A. Hoffmann, Robert Schumann und Richard Wagner. In: Praxis und Diskurs der Romantik 1800 – 1900. Hg. von Norman Kasper und Jochen Strobel. Paderborn 2016, S. 159 – 176.

Hermes, Stefan: Die exotische Provinz. Zur Reisemotivik in Wolfgang Herrndorfs *Tschick.* In: Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Hg. von Michaela Holdenried, Alexander Honold und Stefan Hermes. Berlin 2017, S. 329 – 347.

Hermes, Stefan: Figuren der Anderen. Völkerkundliche Anthropologie und Drama im Sturm und Drang. Bielefeld 2021.

Hermes, Stefan und Sebastian Kaufmann (Hg.): Der ganze Mensch – die ganze Menschheit. Berlin und Boston 2014.

Hermes, Stefan und Sebastian Kaufmann: Völkerkundliche Anthropologie, Literatur und Ästhetik um 1800. Zur Einführung. In: Der ganze Mensch – die ganze Menschheit. Hg. von Stefan Hermes und Sebastian Kaufmann. Berlin und Boston 2014, S. 1 – 16.

Herold, Katharina: „European Noses […] Have Never Smelt Anything Like It“: Satirical Scents in Paul Scheerbart's Decadent Orient. In: Smell and Social Life. Aspects of English, French and German Literature (1880 – 1939). Hg. von Katharina Herold und Frank Krause. München 2021, S. 127 – 144.
Herold, Katharina und Frank Krause (Hg.): Smell and Social Life. Aspects of English, French and German Literature (1880 – 1939). München 2021.
Herrmann, Britta: Auralität und Tonalität in der Moderne. Aspekte einer Ohrenphilologie. In: Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne. Hg. von Britta Herrmann. Berlin 2015, S. 9 – 32.
Herrmann, Britta (Hg.): Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne. Berlin 2015.
Hertel, Ralf: Making Sense. Sense Perception in the British Novel of the 1980s and 1990s. Amsterdam und New York 2005.
Hey'l, Bettina: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens. Alexander von Humboldt als Schriftsteller. Berlin und New York 2007.
Hildebrand, Olaf: Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der *Reisebilder.* Tübingen 2001.
Hildebrandt, Alexandra: „Lebwohl, du heiterer Schein!“ Blindheit im Kontext der Romantik. Würzburg 2002.
Hnilica, Irmtraud: Im Zauberkreis der großen Waage. Die Romantisierung des bürgerlichen Kaufmanns in Gustav Freytags *Soll und Haben.* Heidelberg 2012.
Ho, Shu Ching: Über die Einbildungskraft bei Goethe. System und Systemlosigkeit. Freiburg 1998.
Hofmann, Michael: Einführung. Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart. Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. In: Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart. Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Hg. von Michael Hofmann und Rita Morrien. Amsterdam und New York 2012, S. 7 – 20.
Hofmann, Michael: Deutsch-türkische Literaturwissenschaft. Würzburg 2013.
Hofmann, Michael und Rita Morrien (Hg.): Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart. Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Amsterdam und New York 2012.
Hofmann, Michael und Iulia-Karin Patrut: Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft. Darmstadt 2015.
Holdenried, Michaela: Künstliche Horizonte. Alterität in literarischen Repräsentationen Südamerikas. Berlin 2004.
Holdenried, Michaela: Das alte Japan und die europäische Moderne. Versuche über den Exotismus (Bernhard Kellermann, Hugo von Hofmannsthal). In: „Schöpferische Restauration“. Traditionsverhalten in der Literatur der Klassischen Moderne. Hg. von Barbara Beßlich und Dieter Martin. Würzburg 2014, S. 87 – 103.
Holm, Christiane: Andenken, Überbleibsel und Souvenir. Zur Genese einer modernen Erinnerungsfigur und ihrer Transformation im Holocaust-Gedenken. In: KZ-Souvenirs. Erinnerungsobjekte der Alltagskultur im Gedenken an die nationalsozialistischen Verbrechen. Hg. von Ulrike Dittrich und Sigrid Jacobeit. Potsdam 2005, S. 14 – 27.
Hölz, Karl, Viktoria Schmidt-Linsenhoff und Herbert Uerlings (Hg.): Beschreiben und Erfinden. Figuren des Fremden vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Frankfurt et al. 2000.
Holzhausen, Hans-Dieter: Die Palmenbibliothek in E.T.A. Hoffmanns Märchen *Der Goldne Topf.* Einige Randbemerkungen zu ihrem Vorbild im Dom zu Königsberg/Preußen. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft e.V. 30 (1984), S. 34 – 41.

Honold, Alexander: Peter Altenbergs *Ashantee.* Eine impressionistische cross-over-Phantasie im Kontext der exotischen Völkerschauen. In: Grenzüberschreitungen um 1900. Österreichische Literatur im Übergang. Hg. von Thomas Eicher. Oberhausen 2001, S. 135 – 156.
Honold, Alexander: Exotismus. In: Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie. Hg. von Ansgar Nünning. Stuttgart und Weimar 2004, S. 167.
Honold, Alexander und Klaus R. Scherpe (Hg.): Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit. Stuttgart 2004.
Honold, Alexander und Oliver Simons (Hg.): Kolonialismus als Kultur. Literatur, Medien, Wissenschaft in der deutschen Gründerzeit des Fremden. Tübingen 2002.
Hörisch, Jochen: Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien. Frankfurt a. M. 2001.
Hörisch, Jochen: Vom Sinn zu den Sinnen. Zum Verhältnis von Literatur und neuen Medien. In: Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000: „Zeitenwende – die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“. Bd. 1. Hg. von Peter Wiesinger. Bern et al. 2002, S. 113 – 128.
Hörisch, Jochen und Michael Wetzel (Hg.): Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870 bis 1920. München 1990.
Howes, David (Hg.): Empires of the Senses. The Sensual Culture Reader. Oxford und New York 2005.
Huggan, Graham: Writing at the Margins. Postcolonialism, Exoticism and the Politics of Cultural Value. In: Bourdieu and Postcolonial Studies. Hg. von Raphael Dalleo. Liverpool 2016, S. 17 – 52.
Hühn, Peter: Event and Eventfulness. In: the living handbook of narratology (2013), http://lhn.sub.uni-hamburg.de/index.php/Event_and_Eventfulness.html (letzter Zugriff: 10.03.2023).
Hüppauf, Bernd: Das Ich und die Gewalt der Sinne. Döblin – Musil – Mach. In: Wer sind wir? Europäische Phänotypen im Roman des zwanzigsten Jahrhunderts. Hg. von Eberhard Lämmert und Barbara Naumann. München 1996, S. 115 – 152.
Immer, Nikolas: Anselmus im Scriptorium. Die Bibliothek als Inspirations- und Erlebnisraum bei E.T.A. Hoffmann. In: Wissensräume. Bibliotheken in der Literatur. Hg. von Mirko Gemmel und Margrit Vogt. Berlin 2013, S. 65 – 87.
Institut für Auslandsbeziehungen/Württembergischer Kunstverein (Hg.): Exotische Welten. Europäische Phantasien. Stuttgart 1987.
Irmscher, Hans Dietrich: Nachwort. In: Johann Gottfried Herder: Abhandlung über den Ursprung der Sprache, hg. von Hans Dietrich Irmscher. Stuttgart 2001, S. 137 – 175.
Irwin, Robert: For Lust of Knowing. The Orientalists and their Enemies. London 2006.
Jahn, Bernhard: Das Hörbarwerden des unerhörten Ereignisses. Sinne, Künste und Medien in Goethes *Novelle.* In: Euphorion 95 (2001), S. 17 – 37.
Jahn, Bernhard: Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680 – 1740). Tübingen 2005.
Jahraus, Oliver, Marcel Schellong und Simone Hirmer (Hg.): Beobachten mit allen Sinnen. Grenzverwischungen, Formkatastrophen und emotionale Driften. Eine Festschrift für Bernd Scheffer. Frankfurt a. M. et al. 2008.
Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Hg. von Jens Ihwe. Frankfurt a. M. 1971, S. 142 – 178.
Jany, Christian: Scenographies of Perception. Sensuousness in Hegel, Novalis, Rilke, and Proust. Oxford 2019.
Jonas, Ilsedore B.: Sehnsucht nach dem Süden. Gedanken zu Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig.* In: Lübeckische Blätter. Zeitschrift der Gesellschaft zur Förderung gemeinnütziger Tätigkeit 132 (1972), H. 2, S. 32 – 34.

Jourda, Pierre: L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand. 2 Bde. Paris 1936 und 1938.
Jullien, Dominique: Translating destiny. Hugo von Hofmannsthal's *Tale of the 672nd night.* In: Scheherazade's Children. Global Encounters with the Arabian Nights. Hg. von Philip F. Kennedy und Marina Warner. New York 2013, S. 172 – 194.
Jürgensen, Christoph: Was macht der Maier am Himalaya? Zum Exotismus im Schlager der Zwanziger Jahre. In: Erzählte Moderne. Fiktionale Welten in den 1920er Jahren. Hg. von Christof Hamann, Andreas Blödorn und Christoph Jürgensen. Göttingen 2018, S. 427 – 442.
Jütte, Robert: Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace. München 2000.
Kaewsumrit, Aratee: Asienbild und Asienmotiv bei Thomas Mann. Frankfurt a. M. et al. 2006.
Kaiser, Gerhard R.: „Das Leben wie es liegt". Fontanes *L'Adultera.* Realismuspostulat, Aufklärung und Publikumserwartung. In: Text-Leser-Bedeutung. Untersuchungen zur Interaktion von Text und Leser. Hg. von Herbert Grabes. Grossen-Linden 1977, S. 99 – 120.
Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hg.): Das Schwinden der Sinne. Frankfurt a. M. 1984.
Kaufmann, Doris: „Primitivismus". Zur Geschichte eines semantischen Feldes 1900 – 1930. In: Literarischer Primitivismus. Hg. von Nicola Gess. Berlin und Boston 2012, S. 93 – 124.
Kaufmann, Sebastian: Ästhetik des ‚Wilden'. Zu Verschränkungen von Ethno-Anthropologie und ästhetischer Theorie 1750 – 1850. Basel 2020.
Kaufmann, Stefan: Vom Zeichen zur Ursache einer kulturellen Differenz. Die Körper der Wilden in der Anthropologie des 18. Jahrhunderts. In: Der Alteritätsdiskurs des Edlen Wilden. Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos. Hg. von Monika Fludernik, Peter Haslinger und Stefan Kaufmann. Würzburg 2001, S. 95 – 120.
Kaute, Brigitte: Paradoxien der Grenzüberschreitung in E.T.A. Hoffmanns Märchen *Der goldene Topf.* In: Zeitschrift für deutsche Philologie 129 (2010), S. 93 – 108.
Kayser, Wolfgang: Die Vortragsreise. Studien zur Literatur. Bern 1958.
Keck, Verena: Representing New Guineans in German Colonial Literature. In: Paideuma 54 (2008), S. 59 – 83.
Kermani, Navid: Gott-Atmen. Zu Goethes Religionen. In: Goethe Jahrbuch 130 (2013), S. 23 – 42.
Ketteler, Daniel Matthias: Gottfried Benns Sozialisation als Dichterarzt im Spannungsfeld zeitgenössischer neurowissenschaftlicher und sinnesphysiologischer Diskurse. Aachen 2008.
Keymer, Thomas: Introduction. In: William Beckford: Vathek. Hg., kommentiert und mit einer Einleitung versehen von Thomas Keymer. Oxford 2013, S. ix–xxix.
Kilcher, Andreas B.: Die kalte Ordnung und der Eros des Erzählens. Joseph Roths ‚exotische Juden'. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 89 (2015), S. 265 – 293.
Kimmich, Dorothee: Auf der Suche nach dem ganzen Menschen. Die künstlichen Paradiese epikureischen Glücks im Rokoko. In: Anakreontische Aufklärung. Hg. von Manfred Beetz und Hans-Joachim Kertscher. Tübingen 2005, S. 77 – 91.
Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme 1800/1900. München 1985.
Kittler, Friedrich A.: Die Laterna magica der Literatur. Schillers und Hoffmanns Medienstrategien. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 4 (1994), S. 219 – 237.
Kittstein, Ulrich: „Und um uns ward's Elysium!" Zur Liebeslyrik des Rokoko, Klopstocks und des Göttinger Hains. In: Die Poesie der Liebe. Aufsätze zur deutschen Liebeslyrik. Hg. von Ulrich Kittstein. Frankfurt a. M. et al. 2006, S. 131 – 155.
Klawitter, Arne: Ästhetische Resonanz. Zeichen und Schriftästhetik aus Ostasien in der deutschsprachigen Literatur und Geistesgeschichte. Göttingen 2014.

Klawitter, Arne: Schriftblindheit in der Fremde. Die Grenzen des Lesbaren in der ‚exotischen' Literatur des 20. Jahrhunderts, In: Kulturkontakte. Szenen und Modelle in deutsch-japanischen Kontexten. Hg. von Yuichi Kimura und Thomas Pekar. Bielefeld 2015, S. 135 – 147.

Klawitter, Arne: Exotische Nänien. Der vergängliche Zauber ferner Länder in deutschsprachigen Dichtungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 10 (2019), H. 1, S. 33 – 58.

Kleinlogel, Cornelia: Exotik – Erotik. Zur Geschichte des Türkenbildes in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit (1453 – 1800). Frankfurt a. M. et al. 1989.

Klette, Rebecka: Fin de la realité. Artificial Milieus and Hyperreality in Huysmans' *A Rebours* and Wilde's *The Picture of Dorian Gray.* In: The Victorian 3 (2015), H. 3, o.S.

Kliche, Dieter: Häßlich. In: Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 3. Hg. von Karlheinz Barck et al. Stuttgart und Weimar 2010, S. 25 – 66.

Klotz, Peter: Beschreiben. Grundzüge einer Deskriptologie. Berlin 2013.

Klotz, Peter und Christine Lubkoll (Hg.): Beschreibend wahrnehmen – wahrnehmend beschreiben. Sprachliche und ästhetische Aspekte kognitiver Prozesse. Freiburg i.Br. und Berlin 2005.

Knellwolf King, Christa: Exoticism and the Formation of the Imperial Mind. In: Eighteenth-Century Life 42 (2018), H. 1, S. 102 – 109.

Koch, Lars: Angst in der Literatur. In: Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. von Lars Koch. Stuttgart und Weimar 2013, S. 236 – 251.

Koebner, Thomas und Gerhart Pickerodt: Der europäische Blick auf die andere Welt. Ein Vorwort. In: Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Hg. von Thomas Koebner und Gerhart Pickerodt. Frankfurt a. M. 1987, S. 7 – 10.

Koebner, Thomas und Gerhart Pickerodt (Hg.): Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Frankfurt a. M. 1987.

Kohl, Katrin: Die Medialität der Lyrik. In: Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Hg. von Dieter Lamping. Stuttgart und Weimar 2011, S. 88 – 98.

Köhler, Wolfgang: Hugo von Hofmannsthal und *Tausendundeine Nacht.* Untersuchungen zur Rezeption des Orients im epischen und essayistischen Werk. Mit einem einleitenden Überblick über den Einfluß von *Tausendundeine Nacht* auf die deutsche Literatur. Bern et al. 1972.

Koller, Christian: (Post-)Koloniale Söldner. Schweizer Fremdenlegionäre in den französischen Kolonien und ihre Erinnerungsschriften. In: Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien. Hg. von Patricia Purtschert, Barbara Lüthi und Francesca Falk. Bielefeld 2012, S. 289 – 314.

Kondylis, Panajotis: Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus. Stuttgart 1981.

Kontje, Todd: German Orientalisms. Ann Arbor 2004.

Kontje, Todd Curtis: Germany's Local Orientalism. In: Deploying Orientalism in Culture and History. From Germany to Central and Eastern Europe. Hg. von James Hodkinson und John Walker. Rochester, NY 2013, S. 55 – 77.

Köpnick, Lutz: Goethes Ikonisierung der Poesie. Zur Schriftmagie des *West-östlichen Divans.* In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 66 (1992), H. 2, S. 361 – 389.

Koppenfels, Martin von und Cornelia Zumbusch: Einleitung. In: Handbuch Literatur & Emotionen. Hg. von Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch. Berlin 2016, S. 1 – 35.

Körner, Hans: Die Erziehung der Sinne. Wahrnehmungstheorie und Gattungsgrenzen in der Kunstliteratur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. In: Reiz – Imagination – Aufmerksamkeit.

Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680 – 1830). Hg. von Jörn Steigerwald und Daniela Watzke. Würzburg 2003, S. 187 – 201.
Košenina, Alexander: Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen. Berlin 2008.
Košenina, Alexander und Stefanie Stockhorst (Hg.): Lessing und die Sinne. Hannover 2016.
Kottow, Andrea: Der kranke Mann. Medizin und Geschlecht in der Literatur um 1900. Frankfurt a. M. 2006.
Kramer, Felix (Hg.): Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst. Städel-Museum Frankfurt am Main, 26. September 2012 bis 20. Januar 2013. Berlin 2012.
Krause, Bernie: Wild Soundscapes. Discovering the Voice in the Natural World. New Haven und London 2016.
Kremer, Detlef: Kunstmärchen zwischen Dresden und Atlantis. *Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit* (1814). In: ders.: E.T.A. Hoffmann. Erzählungen und Romane. Berlin 1999, S. 15 – 39.
Kritschil, Larissa: Zwischen „schöpferischer Kraft" und „selbstgeschaffnem Wahn". Die Imagination in Goethes Romanen. Würzburg 1999.
Krobb, Florian und Elaine Martin (Hg.): Weimar Colonialism. Discourses and Legacies of Post-Imperialism in Germany after 1918. Bielefeld 2014.
Kronauer, Brigitte: Die Dinge sind nicht unter sich! Zu Hugo von Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht.* In: dies.: Aufsätze zur Literatur. Stuttgart 1987, S. 29 – 42.
Krosny, Katharina: Hofmannsthal's Aestheticist Heritage and *Das Märchen der 672. Nacht.* In: Anglo-German Affinities and Antipathies. Hg. von Rüdiger Görner. München 2005, S. 119 – 129.
Küpper, Achim: Klang und Klangentzug als Schriftverfahren. Zum Verhältnis von Sehen und Hören in Kafkas Texten. Mit einer optisch-akustischen Lektüre von Kleists *Bettelweib von Locarno* und einer Statistik der Sinneswahrnehmungen in Kafkas *Gesammelten Werken.* In: Franz Kafka und die Musik. Hg. von Steffen Höhne und Alice Staskova. Köln 2018, S. 91 – 116.
Kutschera, Franz von: Ästhetik. Berlin und New York 1989.
Laak, Lothar van: Hermeneutik literarischer Sinnlichkeit. Historisch-systematische Studien zur Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Tübingen 2003.
Laasri, Mohammed: *Das Märchen der 672. Nacht.* Die orientalische Welt und Hugo von Hofmannsthals literarische Kreativität. In: Re-Visionen. Kulturwissenschaftliche Herausforderungen interkultureller Germanistik. Hg. von Ernest W.B. Hess-Lüttich. Frankfurt a. M. et al. 2012, S. 421 – 432.
Lachenmaier, Tina: E.T.A. Hoffmanns Figuren. Imaginative Spielräume des dissoziierten Ich. Doppelgängertum, Wahnsinn und Außenseitertum. Göttingen 2007.
Lange, Thomas: Idyllische und exotische Sehnsucht. Formen bürgerlicher Nostalgie in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Kronberg/Ts. 1976.
Lehmann, Johannes F.: Anthropologie. In: Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. von Roland Borgards et al. Stuttgart und Weimar 2013, S. 57 – 63.
Lehmann, Johannes F.: „Es war ihm, als ob…". Zur Theorie und Geschichte des erlebten Vergleichs. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 132 (2013), H. 4, S. 481 – 498.
Lehnert, Herbert: Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion. Stuttgart et al. 1965.
Leitner, Ulrike: „Das Leben eines Literaten, das sind seine Werke". Alexander von Humboldt. Von den *Ansichten der Natur* bis zum *Kosmos.* Berlin 1995.
Leitz, Robert C. (Hg.): The Sensational Centuries. Essays on the Enhancement of Sense Experience in the Seventeenth, Eighteenth, and Nineteenth Centuries. New York 2013.
Leonzio, Elisa: Der empfindungslose Mensch und die Rehabilitierung der Sinne im psychologischen und literarischen Diskurs der deutschen Aufklärung. In: Gefühllose Aufklärung. Anaisthesis oder

die Unempfindlichkeit im Zeitalter der Aufklärung. Hg. von Katja Battenfeld et al. Bielefeld 2012, S. 291 – 309.
Lewis, Philippa R.G.: Stomaching the Salon. The Sense of Taste in Le Tintamarre's *Boulangerie du Louvre* and Baudelaire's *Salon de 1846.* In: Nineteenth-Century French Studies 42 (2013/2014), H. 1 – 2, S. 35 – 50.
Lewis, Reina: Gendering Orientalism. Race, Femininity and Representation. New York 1995.
Liebrand, Claudia: Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns. Freiburg 1996.
Liedke-Konow, Petra Ursula: Entstehung, Wirkung und Gestaltung. Heiterkeit, Ausgleich und Vielseitigkeit. Versuch einer umfassenden Definition des Serapiontischen bei E.T.A. Hoffmann. In: Acta Germanica 26/27 (1988/1989), S. 7 – 26.
Lienhardt, Godfrey: Modes of Thought. In: The Institutions of Primitive Society. A Series of Broadcast Talks. Hg. von Edward E. Evans-Pritchard et al. Oxford 1959, S. 95 – 107.
Lienhardt, Godfrey: Denkformen. In: Institutionen in primitiven Gesellschaften. Vorträge. Hg. von Edward E. Evans-Pritchard et al. Frankfurt a. M. 1967, S. 107 – 119.
Link, Jürgen und Ursula Link-Heer: ‚Be-sinnung' als Evolution der Sinne – Hölderlin und der aisthetische Sensualismus: in memoriam Jochen Schulte-Sasse (1940 – 2012). In: „Menschlich ist das Erkenntniß". Hölderlin und die Wissensordnung um 1800. Hg. von Walter Schmitz und Helmut Mottel. Dresden 2017, S. 45 – 62.
Link-Heer, Ulla: Exotismus und Métissage. Gilberto Freyre liest Camões. In: Tropische Tropen. Exotismus. Hg. von Nana Badenberg et al. Essen 1995 (kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie 32/33), S. 45 – 52.
Locke, Ralph P.: Musical Exoticism. Images and Reflections. Cambridge 2009.
Lorenz, Matthias N.: „Merkwürdig, daß Conrad so lange meine Vorzugslektüre". Zur Bedeutung Joseph Conrads für den Leser Thomas Mann. In: Angermion. Jahrbuch für britisch-deutsche Kulturbeziehungen 9 (2016), H. 1, S. 71 – 97.
Lorenz, Susanne: Ausgezeichnet – gezeichnet. Neue Formen des Exotismus in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur. Berlin 2018.
Lörke, Tim: Der dichtende Leib. Gustav von Aschenbach, *Der Tod in Venedig* und die Poetik des Körpers. In: Lectures des récits et nouvelles de jeunesse de Thomas Mann (1893 – 1912). Hg. von Frédéric Teinturier und Jean-François Laplénie. Paris 2017, S. 149 – 171.
Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. Aus dem Russischen übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München 1993.
Lubich, Frederick Alfred: Die Dialektik von Logos und Eros im Werk Thomas Manns. Heidelberg 1986.
Lubrich, Oliver: Wie kohärent ist der koloniale Diskurs? Orientalistische Tropen in Alexander von Humboldts amerikanischem Reisebericht. In: Blickwechsel. Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses, São Paulo – Paraty – Petrópolis 2003. Bd. 2. Hg. von Ulrich J. Beil, Claudia S. Dornbusch und Masa Nomura. São Paulo 2004, S. 610 – 615.
Lubrich, Oliver: Postkolonialismus. In: Metzler Lexikon Ästhetik. Hg. von Achim Trebeß. Stuttgart und Weimar 2006, S. 302 – 303.
Lubrich, Oliver: Vom Guckkasten zum Erlebnisraum. Alexander von Humboldt und die Medien des Reisens. In: Figurationen. Gender – Literatur – Kultur 2 (2007), H. 2, S. 47 – 66.
Lubrich, Oliver: Alexander von Humboldt. *Ansichten der Natur, mit wissenschaftlichen Erläuterungen.* In: Kindlers Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart und Weimar 2009 (Kindlers Literatur Lexikon Online – Aktualisierungsdatenbank: www.kll-online.de, letzter Zugriff: 23. 11. 2018).

Lubrich, Oliver: Stufen, Keime, Licht. Alexander von Humboldt als Ethnograph und Anthropologe. In: Alexander von Humboldt: Ueber die Urvölker von Amerika und die Denkmähler welche von ihnen übrig geblieben sind. Anthropologische und ethnografische Schriften, hg. von Oliver Lubrich. Hannover 2009, S. 167 – 190.

Lubrich, Oliver: Humboldts Bilder. Naturwissenschaft, Anthropologie, Kunst. In: Alexander von Humboldt: Das graphische Gesamtwerk, hg. von Oliver Lubrich. Darmstadt 2014, S. 7 – 28.

Luca, Pina de und Daniela Liguori (Hg.): Die Bildung der Sinne. Rilke auf Capri. Tübingen 2016.

Luft, Hermann: Der Konflikt zwischen Geist und Sinnlichkeit in Thomas Manns *Tod in Venedig.* Bern 1976.

Lühe, Irmela von der: „Wer liebt, hat recht." Fontanes Berliner Gesellschaftsroman *L'Adultera.* In: Fontane Blätter 61 (1996), S. 116 – 133.

Lukács, Georg: Erzählen oder beschreiben? (1936). In: ders.: Essays über Realismus. Probleme des Realismus I. Georg Lukács Werke, Bd. 4. Neuwied und Berlin 1971, S. 197 – 242.

Lukas, Robin: Lexikalische Mittel zum Ausdruck von Exotik in Karl Mays „Der Schatz im Silbersee". In: Studia Germanistica 3 (2008), S. 81 – 90.

Lulé, Susanna: Oper als ästhetisches Modell für die Literatur um 1800. Dissertationsschrift, Gießen 2004 (http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2006/3016/pdf/LuleSusanna-2004 – 07 – 21.pdf, letzter Zugriff: 27. 01. 2018).

Lüsebrink, Hans-Jürgen: Von der Faszination zur Wissenssystematisierung. Die koloniale Welt im Diskurs der europäischen Aufklärung. In: Das Europa der Aufklärung und die außereuropäische koloniale Welt. Hg. von Hans-Jürgen Lüsebrink. Göttingen 2006, S. 9 – 18.

Luserke-Jaqui, Matthias: Anakreontik und Rokoko. Thesen zur Forschung oder Lesarten der AnakreoRokokontik. In: Anakreontische Aufklärung. Hg. von Manfred Beetz und Hans-Joachim Kertscher. Tübingen 2005, S. 19 – 31.

Lyon, John B.: Nordic Orientalism. Imagination and Power in *Unwiederbringlich.* In: Colloquia Germanica: Internationale Zeitschrift für Germanistik 52 (2021), H. 1 – 2, S. 187 – 205.

MacKenzie, John M.: Orientalism. History, Theory and the Arts. Manchester und New York 1995.

Maler, Anselm (Hg.): Der exotische Roman. Bürgerliche Gesellschaftsflucht und Gesellschaftskritik zwischen Romantik und Realismus. Eine Auswahl mit Einleitung und Kommentar von Anselm Maler. Stuttgart 1975.

Maler, Anselm (Hg.): Exotische Welt in populären Lektüren. Tübingen 1990.

Manger, Klaus: Wielands Exotismen. In: Sibi res non se rebus submittere. Festschrift für Klaus Manger zum 65. Geburtstag. Hg. von Jutta Heinz, Dieter Martin und Hans-Peter Nowitzki. Heidelberg 2010, S. 147 – 153.

Manthey, Jürgen: Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie. München et al. 1983.

Marchand, Suzanne L.: German Orientalism in the Age of Empire. Religion, Race, and Scholarship. Cambridge 2009.

Martin, Annegret: Bernardin de Saint-Pierre, Jacques Henri. *Paul et Virginie.* In: Kindlers Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart und Weimar 2009 (Kindlers Literatur Lexikon Online – Aktualisierungsdatenbank: www.kll-online.de, letzter Zugriff: 23. 11. 2018).

Martinez, Matías: Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens. Göttingen 1996.

Martus, Steffen: „Daß … ein jeder Mensch dadurch seine Sinnen besser gebrauchen … lernen möge". Brockes' *Irdisches Vergnügen in Gott* im Medienverbund. In: Kupferstich und Letternkunst.

Buchgestaltung im 18. Jahrhundert. Hg. von Peter-Henning Haischer et al. Heidelberg 2016, S. 209 – 255.
Mattenklott, Gert: Körperpolitik oder Das Schwinden der Sinne. In: ‚Postmoderne' oder Der Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft. Hg. von Peter Kemper. Frankfurt a. M. 1988, S. 231 – 252.
Maude, Ulrika: Modernist Bodies. Coming to Our Senses. In The Body and the Arts. Hg. von Corinne Saunders, Ulrika Maude und Jane Macnaughton. London et al. 2009, S. 116 – 130.
Maurer, Michael: Ganz Ohr. Zu Herders Theorie der Sinne als Grundlegung jeder Anthropologie. In: Herder-Jahrbuch 10 (2010), S. 57 – 72.
Mauser, Wolfram: Anakreon als Therapie? Zur medizinisch-diätetischen Begründung der Rokokodichtung. In: Lessing Yearbook XX (1988), S. 87 – 120.
Mauser, Wolfram: Aufbruch ins Unentrinnbare. Zur Aporie der Moderne in Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht.* In: Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens. Festschrift für Irmgard Roebling. Hg. von Ina Brueckel et al. Würzburg 2001, S. 161 – 172.
Mayer, Michael: „Tropen gibt es nicht". Dekonstruktionen des Exotismus. Bielefeld 2010.
McDowell, Stacey: The Senses and Sensation. In: John Keats in Context. Hg. von Michael O'Neill. Cambridge 2017, S. 188 – 197.
McSweeny, Kerry: The Language of the Senses. Sensory-Perceptual Dynamics in Wordsworth, Coleridge, Thoreau, Whitman, and Dickinson. Montréal et al. 1998.
Mecklenburg, Norbert: Über kulturelle und poetische Alterität. Kultur- und literaturtheoretische Grundprobleme der interkulturellen Germanistik. In: Hermeneutik der Fremde. Hg. von Dieter Krusche und Alois Wierlacher. München 1990, S. 80 – 102.
Meier, Albert: Novelle. Eine Einführung. Berlin 2014.
Meier, Ernst-August: Die Ironie in Wielands Verserzählungen. Ein Beitrag zur Stilbestimmung der deutschen Rokokoliteratur. Hamburg 1970 (unveröffentlichtes Manuskript).
Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt a. M. 2002.
Mergenthaler, Volker: Das „Verlangen nach der Fortsetzung". Begehren, Erzählen, „Die Zeit" und Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht.* In: Hofmannsthal-Jahrbuch 22 (2014), S. 259 – 283.
Merkel, Johannes: Hören, Sehen, Staunen. Kulturgeschichte des mündlichen Erzählens. Hildesheim et al. 2018.
Meyer, Imke: Erzählter Körper, verkörpertes Erzählen. Überlegungen zum Körper als Kunstobjekt in Hugo von Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht.* In: Körper – Diskurse – Praktiken. Zur Semiotik und Lektüre von Körpern in der Moderne. Hg. von Brigitte Prutti und Sabine Wilke. Heidelberg 2003, S. 191 – 220.
Meyer-Sickendiek, Burkhard: Tiefe. Über die Faszination des Grübelns. München et al. 2010.
Mieszkowski, Sylvia und Sigrid Nieberle: Einleitung. „No Purposes. Sounds". Periodische Klänge und nicht-periodische Geräusche aus kulturwissenschaftlicher Perspektive. In: Unlaute. Noise/Geräusch und Kultur, Medien und Wissenschaften seit 1900. Hg. von Sylvia Mieszkowski und Sigrid Nieberle. Bielefeld 2017, S. 11 – 33.
Miguoué, Jean Bertrand: Deutschsprachige Literatur mit Afrika-Bezug. Postkoloniale Artikulation und Exotismus. In: Leichte und schwere Literatur. Die Vielfalt individuellen Leseglücks. Hg. von Sylvia Paulischin-Hovdar. Wien 2020, S. 114 – 133.
Miller, John Louis: Musical Structures in *Der Goldene Topf.* University of Oregon 1972 (Dissertationsschrift).

Mira Nouselles, Alberto: Closets with a View. Sodom, Hellas and Homosexual Myth in Modernist Writing. In: Intertextuality and Modernism in Comparative Literature. Hg. von Emily Salines und Rainalle Udris. London 2003, S. 221 – 244.
Mog, Paul: Ratio und Gefühlskultur. Studien zu Psychogenese und Literatur im 18. Jahrhundert. Tübingen 1976.
Mollenhauer, Klaus und Christoph Wulf (Hg.): Aisthesis/Ästhetik. Zwischen Wahrnehmung und Bewußtsein. Weinheim 1996.
Momberger, Manfred: Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann. München 1986.
Mommsen, Katharina: Goethe und die arabische Welt. Frankfurt a. M. 1988.
Mook, Anette: Die freie Entwicklung innerlicher Kraft. Die Grenzen der Anthropologie in den frühen Schriften der Brüder von Humboldt. Göttingen 2012.
Moretti, Giampiero: Zwischen Sehen und Fühlen. Anmerkungen zu Jünger, Heidegger und der Romantik. In: Totalität als Faszination. Systematisierung des Heterogenen im Werk Ernst Jüngers. Hg. von Andrea Benedetti und Lutz Hagestedt. Berlin 2018, S. 225 – 232.
Morton, Leith: The Alien Within. Representations of the Exotic in Twentieth-Century Japanese Literature. Honolulu 2009.
Mühlenfeld, Stephanie: Konzepte der ‚exotischen' Tierwelt im Mittelalter. Göttingen und Mainz 2019.
Mühlherr, Robert: Lebendige Allegorie. Studien zu Eichendorffs Leben und Werk. Sigmaringen 1990.
Mülder-Bach, Inka: Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung" im 18. Jahrhundert. München 1998.
Müller-Tamm, Jutta: Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne. Freiburg 2005.
Müller-Tamm, Jutta: Vision und Visualität. Zum Verhältnis von Wahrnehmungswissenschaft und Poetik bei Hermann Bahr und Robert Müller. In: „fülle der combination". Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Hg. von Bernhard Dotzler und Sigrid Weigel. München 2005, S. 173 – 188.
Müller-Tamm, Jutta: Das Vikariat der Sinne. Zum Argument der Synästhesie in Physiologie und Ästhetik des 19. Jahrhunderts. In: Ästhetik von unten. Empirie und ästhetisches Wissen. Hg. von Marie Guthmüller und Wolfgang Klein. Tübingen et al. 2006, S. 289 – 307.
Müller-Tamm, Jutta: Das goldene Grün. Gottfried Kellers Poetik der Farbe. In: Farben in Kunst- und Geisteswissenschaften. Hg. von Jakob Steinbrenner, Christoph Wagner und Oliver Jehle. Regensburg 2011, S. 173 – 182.
Müller-Tamm, Jutta: Kleists grüne Gläser. Gefärbte Brillen, Blindheit und Erkenntnis um 1800. In: Blindheit in Literatur und Ästhetik (1750 – 1850). Hg. von Sabine Eickenrodt. Würzburg 2012, S. 91 – 101.
Müller-Tamm, Jutta: „Ueber die Zertheilbarkeit des Ich's im Menschen". Körper und Selbstbewusstsein um 1800. In: German Life and Letters 70 (2017), S. 445 – 455.
Müller-Tamm, Jutta: The Colours of Vowels. Synaesthesia in Physiology and Aesthetics. 1850 – 1900. In: A Journal of Verbal/Visual Enquiry 36 (2020), H. 1, S. 18 – 26.
Münz-Koenen, Inge und Justus Fetscher (Hg.): Pictogrammatica. Die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden (1900 – 1938). Bielefeld 2006.
Naumann-Beyer, Waltraud: Anatomie der Sinne im Spiegel von Philosophie, Ästhetik, Literatur. Köln et al. 2003.
Naumann-Beyer, Waltraud: Sinnlichkeit. In: Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 5. Hg. von Karlheinz Barck et al. Stuttgart und Weimar 2003, S. 534 – 576.

Nehring, Wolfgang: Hofmannsthal und der Wiener Impressionismus. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 94 (1975), S. 481 – 498.

Nehring, Wolfgang: Möglichkeiten impressionistischen Erzählens um 1900. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 100 (1981), S. 161 – 176.

Neilly, Joanna: E.T.A. Hoffmann's Orient. Romantic Aesthetics and the German Imagination. Oxford 2016.

Neuber, Wolfgang. Fremde Welt im europäischen Horizont. Zur Topik der deutschen Amerika-Reiseberichte der Frühen Neuzeit. Berlin 1991.

Neumann, Bernd: „Ganzer Mensch" und „innerweltliche Askese". Zum Verhältnis von Citoyen-Utopie und bourgeoiser Wirklichkeit in Gottfried Kellers Seldwyla-Novellen. In: Monatshefte 71 (Sommer 1979), H. 2, S. 145 – 160.

Neumann, Bernd: Nachwort. In: Gottfried Keller: Die Leute von Seldwyla. Erzählungen, hg. von Bernd Neumann. Stuttgart 1993, S. 653 – 700.

Neumann, Bernd: Nachwort. In: Gottfried Keller: Pankraz, der Schmoller. Anmerkungen und Nachwort von Bernd Neumann. Stuttgart 2010, S. 67 – 83.

Neumann, Birgit (Hg.): Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts. Göttingen 2015.

Neumann, Gerhard: *Liebliches.* Ein Beispiel für Goethes Wortgebrauch (1969). In: Interpretationen zum *West-östlichen Divan* Goethes. Hg. von Edgar Lohner. Darmstadt 1973, S. 147 – 175.

Neumann, Gerhard: Speisesaal und Gemäldegalerie. Die Geburt des Erzählens aus der bildenden Kunst. Fontanes Roman *L'Adultera.* In: Roman und Ästhetik im 19. Jahrhundert. Festschrift für Christian Grawe zum 65. Geburtstag. Hg. von Tim Mehigan und Gerhard Sauder. St. Ingbert 2001, S. 139 – 169.

Neumann, Gerhard: Verdichten und Verströmen. Zum Wahrnehmungs- und Darstellungsparadox des *Fin de Siècle.* In: Fin de Siècle. Hg. von Rainer Warning und Winfried Wehle. München 2002, S. 195 – 228.

N'guessan, Béchié Paul: Primitivismus und Afrikanismus. Kunst und Kultur Afrikas in der deutschen Avantgarde. Frankfurt a. M. 2001.

Nies, Martin: Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der „Unwahrscheinlichsten der Städte" 1787 – 2013. Marburg 2014.

Nkouda, Romuald Valentin: Exotismus, Selbstfindung und Machtlegitimierung am Beispiel der deutschen Kolonialliteratur zu Kamerun. Anmerkungen zu Franz Herwigs *Heimat Kamerun.* In: Germanistische Mitteilungen 39 (2013), S. 55 – 72.

Nonnenmacher, Kai: Trübung und Betrübnis. Sinne und Medien der *Wahlverwandtschaften.* In: Athenäum 10 (2000), S. 55 – 76.

Nonnenmacher, Kai: Das schwarze Licht der Moderne. Zur Ästhetikgeschichte der Blindheit. Tübingen 2006.

Nottinger, Isabel: Fontanes Fin de Siècle. Motive der Dekadenz in *L'Adultera*, *Cécile* und *Der Stechlin.* Würzburg 2003.

Nübel, Birgit: Autobiographische Kommunikationsmedien um 1800. Studien zu Rousseau, Wieland, Herder und Moritz. Tübingen 1994.

Nündel, Ernst: Die Kunsttheorie Thomas Manns. Bonn 1972.

Nünning, Ansgar: Ereignis. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. von Ansgar Nünning. Stuttgart und Weimar 2004, S. 150 – 151.

Ochsner, Beate und Robert Stock (Hg.): senseAbility. Mediale Praktiken des Sehens und Hörens. Bielefeld 2016.

O'Conner, Kaori: Introduction. In: Pierre Loti: Tahiti. The Marriage of Loti. Übersetzt aus dem Französischen von Clara Bell, mit einer Einleitung von Kaori O'Conner. London und New York 1986, S. vii–xiv.
Oesterle, Günter: Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen *Der goldne Topf.* In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 1 (1991), S. 69 – 107.
Oesterle, Günter: E.T.A. Hoffmann *Der goldne Topf.* In: Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 2000, S. 181 – 220.
Oesterreich, Miriam: Bilder konsumieren. Inszenierungen ‚exotischer' Körper in früher Bildreklame, 1880 – 1914. München 2018.
Ohde, Horst: Inszenierung des Fremden: Lohensteins Türkendrama *Ibrahim Sultan* und die Barock-Archive des Exotismus. In: Interkulturalität und Nationalkultur in der deutschsprachigen Literatur. Hg. von Maja Razboynikova-Frateva und Hans-Gerd Winter. Dresden 2006, S. 301 – 319.
Öhlschläger, Claudia: „Cette harmonie de choses disparates". Gustave Flauberts poetischer Orient. In: Der Deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur 1770 – 1850. Hg. von Charis Goer und Michael Hofmann. Paderborn 2008, S. 199 – 210.
Öhlschläger, Claudia: Schärfung der Sinne. Josef Winklers Mikroästhetik im Kontext kleiner Prosaformen der Moderne. In: Inter- und transmediale Ästhetik bei Josef Winkler. Hg. von Anke Bosse, Christina Glinik und Elmar Lenhart. Stuttgart 2022, S. 33 – 46.
O.N.: Orient. In: Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. Hg. von Dudenredaktion. Mannheim, Wien und Zürich 2007, S. 576.
Onfray, Michel: Der sinnliche Philosoph. Über die Kunst des Genießens. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt und New York 1992.
Ort, Claus-Michael: Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus. Tübingen 1998.
Ort, Claus-Michael: Was ist Realismus? In: Realismus. Epoche – Autoren – Werke. Hg. von Christian Begemann. Darmstadt 2007, S. 11 – 26.
Osterhammel, Jürgen: Edward W. Said und die „Orientalismus"-Debatte. Ein Rückblick. In: Asien Afrika Lateinamerika 25 (1997), S. 597 – 607.
Oster-Stierle, Patricia: Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären. München 2002.
Pan, David: Primitive Renaissance. Rethinking German Expressionism. Lincoln 2001.
Panaïté, Oana, Roger Célestin und Eliane DalMolin: Un/Knowing the World. Literature between Sense and the Senses. In: Contemporary French and Francophone Studies 22 (2018), H. 3, S. 277 – 282.
Pape, Walter und Frederick Burwick (Hg.): Reflecting Senses. Perception and Appearance in Literature, Culture and the Arts. Berlin et al. 1995.
Paravisini-Gebert, Lizabeth: Colonial und Postcolonial Gothic. In: The Cambridge Companion to Gothic Fiction. Hg. von Jerrold E. Hogle. Cambridge 2002, S. 229 – 258.
Parr, Rolf: The Relationship between Concepts of Home, Colonialism and Exoticism in the Works of Gustav Frenssen and Hans Grimm. Zum Verhältnis von Heimatkonzepten, Kolonialismus und Exotismus bei Gustav Frenssen und Hans Grimm. In: Journal of Namibian Studies. History, Politics, Culture 16 (2015), S. 61 – 82.
Pasewalck, Silke: „Die fünffingrige Hand". Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke. Berlin et al. 2002.
Patrut, Iulia-Karin: Phantasma Nation. ‚Zigeuner' und Juden als Grenzfiguren des ‚Deutschen' (1770 – 1920). Würzburg 2014.
Pekar, Thomas: Der Japan-Diskurs im westlichen Kulturkontext (1860 – 1920). Reiseberichte – Literatur – Kunst. München 2003.

Pekar, Thomas: Exotik und Moderne bei Hugo von Hofmannsthal. In: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Hg. von Sabina Becker und Helmuth Kiesel. Berlin et al. 2007, S. 129 – 144.
Peter, Ingrid und Brunhilde Wehinger: Chateaubriand, François René Vicomte de. *Atala ou Les amours de deux sauvages dans le désert.* In: Kindlers Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart und Weimar 2009 (Kindlers Literatur Lexikon Online – Aktualisierungsdatenbank: www.kll-online.de, letzter Zugriff: 23. 11. 2018).
Pethes, Nicolas: Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts. Göttingen 2002.
Pfotenhauer, Helmut: Erzählte Löwen. Novellen als Schauplatz unseres inneren Afrikas. In: Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel. Hg. von Jörg Robert und Friederike F. Günther. Würzburg 2012, S. 325 – 334.
Pickerodt, Gerhart: Aufklärung und Exotismus. In: Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Hg. von Thomas Koebner und Gerhart Pickerodt. Frankfurt a. M. 1987, S. 121 – 136.
Plischke, Hans: Von Cooper bis Karl May. Eine Geschichte des völkerkundlichen Reise- und Abenteuerromans. Düsseldorf 1951.
Plumpe, Gerhard: Die Praxis des Erzählens als Realität des Imaginären. Gottfried Kellers Novelle *Pankraz, der Schmoller.* In: Wege der Literaturwissenschaft. Hg. von Jutta Kolkenbrock-Netz. Bonn 1985, S. 163 – 173.
Pochat, Götz: Das Fremde im Mittelalter. Darstellung in Kunst und Literatur. Würzburg 1997.
Polaschegg, Andrea: Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert. Berlin 2005.
Polaschegg, Andrea: „diese geistig technischen Bemühungen…“ Zum Verhältnis von Gestalt und Sinnversprechen der Schrift. Goethes arabische Schreibübungen und E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf.* In: Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. Hg. von Gernot Krube, Werner Kogge und Sibylle Krämer. München 2005, S. 279 – 304.
Polaschegg, Andrea: Ex oriente religio. Schrift und Sinn(lichkeit) im *West-östlichen Divan.* In: Goethe-Jahrbuch 130 (2013), S. 93 – 108.
Polaschegg, Andrea: Morgenländische Luxusorte in Bewegung. Orient-Importe und Text(raum)-konstitution in der Moderne. In: Orte des Überflusses. Zur Topographie des Luxuriösen in Literatur und Kultur der Moderne. Hg. von Hans-Georg von Arburg, Maria Magnin und Raphael J. Müller. Berlin und Boston 2022, S. 67 – 90.
Potsch, Sandra: Literatur sehen. Vom Schau- und Erkenntniswert literarischer Originale im Museum. Bielefeld 2019.
Pott, Sandra: Reformierte Morallehren und deutsche Literatur von Jean Barbeyrac bis Christoph Martin Wieland. Tübingen 2002.
Pratt, Mary Louise: Imperial Eyes, Travel Writing and Transculturation. New York und London 1992.
Preis, Matthias: Die Sinne im Text. Literarische Sinneswahrnehmung im didaktischen Diskurs. München 2017.
Preisendanz, Wolfgang: Voraussetzungen des Poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts. In: Begriffsbestimmung des literarischen Realismus. Hg. von Richard Brinkmann. Darmstadt 1969, S. 453 – 479.
Preisendanz, Wolfgang: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus. München 1985.
Puknus, Heinz: Dualismus und versuchte Versöhnung. Hoffmanns zwei Welten vom *Goldnen Topf* bis *Meister Floh.* In: E.T.A. Hoffmann. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1992, S. 53 – 62.

Purtschert, Patricia, Barbara Lüthi und Francesca Falk: Eine Bestandsaufnahme der postkolonialen Schweiz. In: Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien. Hg. von Patricia Purtschert, Barbara Lüthi und Francesca Falk. Bielefeld 2012, S. 13 – 64.
Purtschert, Patricia, Barbara Lüthi und Francesca Falk (Hg.): Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien. Bielefeld 2012.
Pyritz, Hans: Marianne von Willemer. Berlin 1944.
Raab, Jürgen: Soziologie des Geruchs. Über die soziale Konstruktion olfaktorischer Wahrnehmung. Konstanz 2001.
Ramm, Wolf-Christian: Die Funktion der Amerika-Exotik bei Karl May. In: Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft 19 (1987), N. 73, S. 13 – 15.
Reed, Eugene Elliott: The Civilized vs. Civilization. Primitivism in the Literature of German Pre-Romanticism. Moscow, Idaho 1978.
Reed, Terence J.: Thomas Mann. The Uses of Tradition. Oxford 1974.
Reed, T.J.: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Text, Materialien, Kommentar mit bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns. München und Wien 1983.
Reed, T.J.: Death in Venice. Making and Unmaking of a Master. New York et al. 1994.
Reed, Terence James: Was hat Marianne wirklich geschrieben? Skeptische Stimmen aus England. In: Liber Amicorum. Katharina Mommsen zum 85. Geburtstag. Hg. von Andreas Remmel und Paul Remmel. Siegburg 2010, S. 465 – 491.
Rehm, Walther: Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung. In: ders.: Der Dichter und die neue Einsamkeit. Aufsätze zur Literatur um 1900. Hg. von Reinhardt Habel. Göttingen 1969, S. 34 – 77.
Reif, Wolfgang: Zivilisationsflucht und literarische Wunschräume. Der exotistische Roman im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1975.
Renner, Rolf Günter: Das Ich als ästhetische Konstruktion. *Der Tod in Venedig* und seine Beziehung zum Gesamtwerk Thomas Manns. Freiburg 1987.
Renner, Ursula: „Ein durchaus wundervolles Gewebe…“. Orientalische Verwandlungsspiele bei Hugo von Hofmannsthal. In: Persien im Spiegel Deutschlands. Konstruktionsvarianten von Persien-Bildern in der deutschsprachigen Literatur vom 18. bis in das 20. Jahrhundert. Hg. von Christine Maillard und Hamid Tafazoli. Strasbourg 2018, S. 261 – 279.
Reschke, Renate: Schönheit/schön. In: Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. Hg. von Achim Trebeß. Stuttgart und Weimar 2006, S. 335 – 340.
Richter, Hans: Gottfried Kellers frühe Novellen. Berlin 1966.
Richter, Karl: Ein West-Ost-Dialog der Goethezeit. Aspekte einer Kulturtheorie in Goethes *Divan*-Lyrik. In: Germanistik aus interkultureller Perspektive. Hg. von Adrien Finck und Gertrud Gréciano. Straßburg 1988, S. 215 – 224.
Richter, Sandra: Materialität und Interpretation: Wie Textobjekte Sinn(e) stiften. In: Ränder des Archivs. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf das Entstehen und Vergehen von Archiven. Hg. von Falko Schmieder und Daniel Weidner. Berlin 2016, S. 72 – 96.
Rieckmann, Jens: Von der menschlichen Unzulänglichkeit. Zu Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht.* In: The German Quarterly 1 (1981), S. 289 – 310.
Riedel, Wolfgang: Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. Skizze einer Forschungslandschaft. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 6 (1994), S. 93 – 157.

Riedel, Wolfgang: Archäologie des Geistes. Theorien des wilden Denkens um 1900. In: Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998. Hg. von Jürgen Barkhoff et al. Tübingen 2000, S. 467 – 486.
Riedl, Peter Philipp: Epochenbilder – Künstlertypologien. Beiträge zu Traditionsentwürfen in Literatur und Wissenschaft 1860 bis 1930. Frankfurt a. M. 2005.
Rilla, Paul (Hg.): Über Gottfried Keller. Zürich 1978.
Rincón, Carlos: Exotisch/Exotismus, übersetzt von Gerda Schattenberg Rincón. In: Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2. Hg. von Karlheinz Barck et al. Stuttgart und Weimar 2010, S. 338 – 366.
Rindisbacher, Hans J.: The Smell of Books. A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature. Ann Arbor 1995.
Rindisbacher, Hans J.: What's this Smell? Shifting Worlds of Olfactory Perception. In: KulturPoetik. Journal for Cultural Poetics 1 (2015), S. 70 – 104.
Ringel, Stefan: Realität und Einbildungskraft im Werk E.T.A. Hoffmanns. Köln et al. 1997.
Ritz, Szilvia: Concepts of Exoticism in Brussels and Vienna around 1900. In: Brussels 1900 Vienna. Networks in Literature, Visual and Performing Arts, and other Cultural Practices. Hg. von Piet Defraeye, Helga Mitterbauer und Chris Reyns-Chikuma. Leiden 2021, S. 168 – 191.
Robert, Jörg: Ethnofiktion und Klassizismus. Poetik des Wilden und Ästhetik der „Sattelzeit". In: Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel. Hg. von Jörg Robert und Friederike Felicitas Günther. Würzburg 2012, S. 3 – 39.
Robertson, Ritchie: Classicism and its pitfalls. In: The Cambridge Companion to Thomas Mann. Hg. von Ritchie Robertson. Cambridge 2001, S. 95 – 106.
Robertson, Ritchie: Wieland's Nude Bathers. Visual Pleasure and the Female Gaze. In: German Life and Letters 64 (2011), S. 31 – 42.
Röder, Grete: Protestantischer Realismus bei Theodor Fontane. Würzburg 2017.
Rodinson, Maxime: Europe and the Mystique of Islam. Aus dem Französischen von Roger Veinus. Washington 1987.
Ruf, Oliver: Die exotische Schweiz: ‚Fremdheit' bei Urs Widmer. In: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 6 (2007), S. 257 – 277.
Said, Edward: Culture and Imperialism. New York 1993.
Said, Edward W.: Orientalism. London et al. 1995.
Said, Edward W.: Orientalismus. Aus dem Englischen von Hans Günter Holl. Frankfurt a. M. 2009.
Şandor, Gabriela: Die typisch untypische exotische Frau. Oscar Walter Ciseks Tatarin Muhibe. In: Temeswarer Beiträge zur Germanistik 17 (2020), S. 261 – 277.
Sangmeister, Dirk: Das Feenland der Phantasie. Die Südsee in der deutschen Literatur zwischen 1780 und 1820. In: Forster-Studien II. Hg. von Horst Dippel und Helmut Scheuer. Berlin 1998, S. 135 – 176.
Sauder, Gerhard: Der Rokoko-Voyeur: Aktäon. In: Anakreontische Aufklärung. Hg. von Manfred Beetz und Hans-Joachim Kertscher. Tübingen 2005, S. 47 – 62.
Schäbler, Birgit: Riding the Turns. Edward Saids Buch *Orientalism* als Erfolgsgeschichte. In: Orient – Orientalistik – Orientalismus. Geschichte und Aktualität einer Debatte. Hg. von Burkhard Schnepel, Gunnar Brands und Hanne Schönig. Bielefeld 2011, S. 279 – 302.
Schäfer, Armin: Stil/Schreibweise. In: W. G. Sebald-Handbuch. Leben – Werk –Wirkung. Hg. von Claudia Öhlschläger und Michael Niehaus. Stuttgart 2017, S. 143 – 149.
Schafer, Murray: Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Aus dem Amerikanischen von Kurt Simon und Eberhard Rathgeb, hg. von Heiner Boehncke. Frankfurt a. M. 1988.

Schipper-Hönicke, Gerold: Im klaren Rausch der Sinne. Wahrnehmung und Lebensphilosophie in den Schriften und Aufzeichnungen Wilhelm Heinses. Würzburg 2003.

Schlaffer, Hannelore: Furor Poeticus. Die vier Trunkenheiten in Goethes *West-östlichem Divan.* In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 22 (1990), S. 303 – 322.

Schlaffer, Heinz: Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik. München 2012.

Schlesier, Renate: Dionysos als Ekstasegott. In: Dionysos. Verwandlung und Ekstase. Begleitband zur Sonderausstellung im Berliner Pergamonmuseum vom 05. 11. 2008 – 31. 01. 2010. Hg. von Renate Schlesier und Agnes Schwarzmaier. Regensburg 2008, S. 29 – 41.

Schmaus, Marion: *Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit* (1814). In: E.T.A. Hoffmann Handbuch. Hg. von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. Stuttgart 2015, S. 27 – 32.

Schmidt, Benjamin: Inventing Exoticism. Geography, Globalism, and Europe's Early Modern World. Philadelphia 2015.

Schmidt, Horst-Michael: Sinnlichkeit und Verstand. Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung (Leibniz, Wolff, Gottsched, Bodmer und Breitinger, Baumgarten). München 1982.

Schmitt, Christian: „Die Sphinxe werden wach auf ihren Marmorplatten". Zur Wiedererweckung Ägyptens in der romantischen Lyrik. In: Literatur der Archäologie: Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert. Hg. von Jan Broch. München 2012, S. 155 – 175.

Schneider, Annette Johanna: Idylle und Tragik im Spätwerk Goethes. Frankfurt a. M. et al. 2009.

Schneider, Sabine: Sehen in subjektiver Hinsicht? Goethes aporetisches Projekt einer ‚Kritik der Sinne' und seine Interferenzen zur Romantik. In: Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur. Hg. von Helmut Pfotenhauer und Sabine Schneider. Würzburg 2006, S. 37 – 52.

Schneider, Sabine: Die Laokoon-Debatte. Kunstreflexion und Medienkonkurrenz im 18. Jahrhundert. In: Handbuch Literatur und visuelle Kultur. Hg. von Claudia Benthien und Brigitte Weingart. Berlin 2014, S. 68 – 85.

Schneider, Sabine: Aisthesis/Wahrnehmung. In: E.T.A. Hoffmann Handbuch. Hg. von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. Stuttgart 2015, S. 327 – 333.

Schnepel, Burkhard, Gunnar Brands und Hanne Schönig: Neu-*Orient*-ierungen. In: Orient – Orientalistik – Orientalismus. Geschichte und Aktualität einer Debatte. Hg. von Burkhard Schnepel, Gunnar Brands und Hanne Schönig. Bielefeld 2011, S. 7 – 14.

Schnyder, Peter: Exotismus und Spätromantik. Eichendorffs *Meerfahrt* als Beitrag zum Kolonialdiskurs des 19. Jahrhunderts. In: Aurora 60 (2000), S. 129 – 145.

Schönaich, Christoph Otto von: Vorrede. In: ders.: Die ganze Aesthetik in einer Nuß oder Neologisches Wörterbuch. Breslau 1754, o.S.

Schönemann, Martin: Kaffeekanne oder goldener Topf. In: Genußmittel und Literatur. Hg. von Hans Wolf Jäger, Holger Böning und Gert Sautermeister. Bremen 2003, S. 193 – 197.

Schönhammer, Rainer: Einführung in die Wahrnehmungspsychologie. Sinne, Körper, Bewegung. Wien 2009.

Schößler, Franziska: „Fleißige Tätigkeit im lebendigen Menschenstoffe". Die Vision körperlicher Kunst und ihre immanente Poetik in Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich.* In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 28 (1997), S. 181 – 198.

Schößler, Franziska: Der jüdische Börsianer und das unmögliche Projekt der Assimilation. Zu Fontanes Roman *L'Adultera.* In: Poetische Ordnungen. Zur Erzählprosa des deutschen Realismus. Hg. von Ulrich Kittstein und Stefani Kugler. Würzburg 2007, S. 93 – 120.

Schößler, Franziska: Konstellatives Lesen. Kanonliteratur und ihre populärkulturellen Kontexte. In: Postkolonialismus und Kanon. Hg. von Herbert Uerlings und Iulia-Karin Patrut. Bielefeld 2012, S. 135 – 153.
Schröder, Stefan: Exotismus. In: Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen. Hg. von Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert und Hans Peter Hahn. Stuttgart und Weimar 2014, S. 201 – 205.
Schuh, Ursula: „Die Sinne trügen nicht". Goethes Kritik der Wahrnehmung als Antwort auf virtuelle Welten. Stuttgart et al. 2000.
Schulte-Sasse, Jochen: Einbildungskraft/Imagination. In: Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2: Dekadent bis Grotesk. Hg. von Karlheinz Barck et al. Stuttgart und Weimar 2001/2010, S. 88 – 120.
Schultz, Joachim: Wild, irre und rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarden zwischen 1900 und 1940. Gießen 1995.
Schürmann, Uta: Der ‚Fontanesche Treibhauseffekt'. Temperaturen, Emotionstheorien und Wirkungen in *L'Adultera.* In: Fontane Blätter 83 (2007), S. 53 – 66.
Schüttpelz, Erhard: Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870 – 1960). München 2005.
Schwabe, Claudia: Orientalism in Kunstmärchen: E. T. A. Hoffmann's Escape to the Mythical Realm Atlantis. In: Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies 34 (2020), H. 1, S. 55 – 72.
Schwarz, Hans-Günther: Orient – Okzident. Der orientalische Teppich in der westlichen Literatur, Ästhetik und Kunst. München 1990.
Schwarz, Thomas: Exotismus. Die Ästhetik des Imperialismus? In: Goethezeit-Portal. Forum: Postkoloniale Arbeiten/Postcolonial Studies, o. J., S. 1 (http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/schwarz_exotismus.pdf, letzter Zugriff: 11. 05. 2020).
Schwarz, Thomas: Robert Müllers Tropen. Ein Reiseführer in den imperialen Exotismus. Heidelberg 2006.
Schwarz, Thomas: Exotismus. Eine begriffsgeschichtliche Revision. In: German Studies in India. Beiträge aus der Germanistik in Indien NF 2 (2010), S. 68 – 79.
Schwarz, Thomas: Eine Tragikomödie der Südsee. Marc Buhls und Christian Krachts Romane über das imperiale Projekt des August Engelhardt. In: germanistik.ch (2012), S. 1 – 15 (https://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Eine_Tragikomoedie_der_Suedsee, letzter Zugriff: 10.05.2020).
Schwarz, Thomas: Ozeanische Affekte. Die literarische Modellierung Samoas im kolonialen Diskurs. Berlin 2013.
Schweighäuser, Philipp: Literary Acoustics. In: Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music. Hg. von Gabriele Rippl. Berlin 2015, S. 475 – 493.
Schwieder, Gabriele: Liebespaar und Reimpaar. Der Dichter und sein geliebtes Echo im *Buch Suleika* des *West-östlichen Divans* von Goethe. In: Das Geschlecht der Künste. Hg. von Corina Caduff und Sigrid Weigel. Köln, Weimar und Wien 1996, S. 31 – 49.
Schwieder, Gabriele: Goethes *West-östlicher Divan.* Eine poetologische Lektüre. Köln, Weimar und Wien 2001.
Scrignoli, Fabio: Traum und Sinneswahrnehmung in Ernst Jüngers *Das abenteuerliche Herz. Figuren und Capriccios.* In: Traumtexte. Zur Literatur und Kultur nach 1900. Hg. von Isolde Schiffermüller. Würzburg 2020, S. 93 – 114.
Seidel, Willy: Exotismus in deutscher Literatur. In: Der Kunstwart (1928), S. 148 – 152.
Sengbusch, Peter von: Botanik. Hamburg et al. 1988.

Seyfarth, Erich Otto: Friedrich Gerstaecker. Ein Beitrag zur Geschichte des exotischen Romans in Deutschland. Freiburg i.Br. 1930.

Shail, Andrew: „Senses that You Don't Know“. Vibrating Modernists. In: Senses & Society 3 (2008), H. 2, S. 169 – 186.

Shichiji, Yoshinori (Hg.): Begegnung mit dem „Fremden“. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanische Sprach- und Literaturwissenschaft. Bd. 7: Klassik. Konstruktion und Rezeption. Orientalismus, Exotismus, koloniale Diskurse. München 1991.

Shin, Hyun Sook: Augen- und Ohrenzeuge. Die sinnliche Erfahrung als poetisches Darstellungsprinzip bei Elias Canetti. Frankfurt a. M. et al. 2005.

Simon, Ralf: Herders sensualistischer Platonismus auf der Jean Paulschen Rennbahn der Charaktere. Dekonstruktionen des Déjà-vu in den *Flegeljahren.* In: Déjà-vu in Literatur und bildender Kunst. Hg. von Günter Oesterle. München 2003, S. 115 – 127.

Simon, Ralf: West-östliche Eigenzeiten und ihre Vermittlung im Gedicht. Überlegungen zu Goethes *Divan* mit Rückblick auf Herder. In: Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft. Hg. von Michael Gamper und Helmut Hühn. Hannover 2014, S. 271 – 296.

Simonis, Annette: Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne. Tübingen 2000.

Simons, Oliver: Orientteppich und Kunstwerk. 1895: Hugo von Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht.* In: Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit. Hg. von Alexander Honold und Klaus R. Scherpe. Stuttgart et al. 2004, S. 182 – 189.

Simons, Oliver: Nachbilder des Orients. Hugo von Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht.* In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 56 (2009), S. 219 – 232.

Soukah, Zouheir: Der Orient im kulturellen Gedächtnis der Deutschen. Vergleichende Analyse ausgewählter Reiseberichte des 19. und beginnenden 21. Jahrhunderts. Berlin et al. 2019.

Spann, Meno: Der Exotismus in Ferdinand Freiligraths Gedichten. Dortmund 1928.

Specht, Benjamin: „Gesänge der Düfte, Töne und Farben“. Die Poetik von Max Dauthendeys *Ultra Violett. Einsame Poesien* (1893) und die ‚Empirisierung des Transzendentalen‘. In: Empirisierung des Transzendentalen. Erkenntnisbedingungen in Wissenschaft und Kunst (1850 – 1920). Hg. von Philip Ajouri und Benjamin Specht. Göttingen 2019, S. 309 – 344.

Spininger, Dennis J.: The Paradise Setting of Chateaubriand's Atala. In: PMLA. Publications of the Modern Language Association of America 89 (1974), H. 3, S. 530 – 536.

Spinner, Samuel J.: Plausible Primitives. Kafka and Jewish Primitivism. In: The German Quarterly 89 (2016), H. 1, S. 17 – 35.

Spinner, Samuel Jacob: Else Lasker-Schüler and Uri Zvi Greenberg in „The Society of Savage Jews“. Art, Politics, and Primitivism. In: Prooftexts: A Journal of Jewish Literary History 38 (2020), H. 1, S. 60 – 93.

Spivak, Gayatri Chakravorty: In Other Worlds. Essays in Cultural Politics. London und New York 1987.

Stauffer, Isabelle: Oberfläche. In: Lexikon der Raumphilosophie. Hg. von Stephan Günzel. Darmstadt 2012, S. 282.

Steegers, Robert: „Mein westöstlich dunkler Spleen“. Heines *Romanzero* als „Feuerwerk zur Goethefeyer“. In: Goethe im Vormärz. FVF. Forum Vormärz Forschung 9 (2003), hg. von Detlev Kopp und Hans-Martin Kruckis. Bielefeld 2004, S. 71 – 108.

Stegmann, Kathrin: Halluzinatorisches Sehen. Augenblicke des Wahns bei Oskar Panizza und Georg Heym. Würzburg 2019.

Steigerwald, Jörn: Verräumlichte Augen-Blicke. Narrative Visualisierungsstrategien in Mme de Staëls *Corinne* und Goethes *Wahlverwandtschaften.* In: Lesbarkeit der Romantik. Hg. von Erich Kleinschmidt. Berlin und New York 2009, S. 251 – 272.

Steinecke, Hartmut (Hg.): Theorie und Technik des Romans im 19. Jahrhundert. Tübingen 1970.

Steinecke, Hartmut: Der goldene Topf. In: E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 2/1: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814, hg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M. 1993, S. 745 – 796.

Steiner, Uwe C.: Literarische Wissensgeschichte des Hörens. In: Handbuch Literatur und Musik. Hg. von Nicola Gess und Alexander Honold. Berlin 2017, S. 176 – 196.

Steinmayr, Markus: Archive des Fehllesens. Zum Realismus Gottfried Kellers. In: Gesetz. Ironie. Festschrift für Manfred Schneider. Hg. von Rüdiger Campe und Michael Niehaus. Heidelberg 2004, S. 167 – 178.

Stemmler, Susanne: Topografien des Blicks. Eine Phänomenologie literarischer Orientalismen des 19. Jahrhunderts in Frankreich. Bielefeld 2004.

Stemmrich-Köhler, Barbara: Zur Funktion der orientalischen Poesie bei Goethe, Herder, Hegel. Exotische Klassik und ästhetische Systematik in den „Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des *West-östlichen Divans*" Goethes, in Frühschriften Herders und in Hegels Vorlesungen zur Ästhetik. Frankfurt a. M. et al. 1992.

Sternberger, Dolf: Über den Jugendstil und andere Essays. Hamburg 1956.

Stiegler, Ernst-Michael: Das Ich im Spiegel der Kunst und der Wirklichkeit. Eine Studie zum anthropologischen Verständnis E.T.A. Hoffmanns. Frankfurt a. M. 1988 (Dissertationsschrift).

Stockhorst, Stefanie: Geschichte(n) der Menschheit. Zur Narrativität der historischen Kulturanthropologie in der Spätaufklärung. in: KulturPoetik 8 (2008), H. 1, S. 1 – 17.

Stockhorst, Stefanie: Palme. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart und Weimar 2012, S. 312.

Struck, Wolfgang: See- und Mordgeschichten. Zur Konstruktion exotischer Räume in realistischen Erzähltexten. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (1999), S. 60 – 70.

Stüssel, Kerstin: Verschollen. Erzählen, Weltverkehr und Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Magie der Geschichte. Weltverkehr. Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hg. von Michael Neumann und Kerstin Stüssel. Konstanz 2001, S. 265 – 281.

Stüssel, Kerstin: Erzählte Familien und familiäres Erzählen im „bürgerlichen Realismus". In: „Wann ist die Frau eine Frau?" – „Wann ist der Mann ein Mann?". Konstruktionen von Geschlechtlichkeit von der Antike bis ins 21. Jahrhundert. Hg. von Stefan Horlacher. Würzburg 2010, S. 137 – 154.

Suter, Mischa: Rechtstrieb. Schulden und Vollstreckung im liberalen Kapitalismus 1800 – 1900. Konstanz 2016.

Swales, Erika: The Poetics of Scepticism. Gottfried Keller and *Die Leute von Seldwyla.* Oxford et al. 1994.

Syrotinski, Michael und Ian Maclachlan (Hg.): Sensual Reading. New Approaches to Reading in Its Relations to the Senses. London 2001.

Tabbert-Jones, Gudrun: Das Exotische in Bertolt Brechts *Im Dickicht der Städte.* In: Begegnung mit dem „Fremden". Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanistenkongresses. Bd. 9: Erfahrene und imaginierte Fremde. Hg. von Yoshinori Shichiji. München 1991, S. 128 – 137.

Taussig, Michael: Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses. New York et al. 1993.

Taylor, Scott K.: Coffee and the Body. From Exoticism to Wellness in Eighteenth-Century Europe. In: Eighteenth-Century Studies 54 (2021), H. 3, S. 633 – 650.

Thoms, Ulrike: „(…) wirklich fein schmecken können sie nicht“. Sinnesphysiologische Wahrnehmung und Differenzerfahrung in Texten des 20. Jahrhunderts. In: Differenzerfahrung und Selbst. Bewußtsein und Wahrnehmung in Literatur und Geschichte des 20. Jahrhunderts. Hg. von Bettina von Jagow und Florian Steger. Heidelberg 2003, S. 311 – 331.

Thums, Barbara: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und Selbstbegründung von Brockes bis Nietzsche. München 2008.

Thums, Barbara: Asketisches Künstlertum und klösterliche Einsamkeit. Inszenierungen der Einbildungskraft um 1900. In: Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Aspekte. Hg. von Thomas Anz und Heinrich Kaulen. Berlin und München 2009, S. 279 – 294.

Thums, Barbara: „mit der Seele den Eindruck der Sinne auffassen u denken“. Heinrich von Kleists Ästhetik der Aufmerksamkeit. In: Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit. Hg. von Martin Baisch, Andreas Degen und Jana Lüdtke. Freiburg i.Br. 2013, S. 335 – 357.

Tőkei, Éva: Exotismus und Politik im Vormärz. In: Anastasius Grün und die politische Dichtung Österreichs in der Zeit des Vormärz. Hg. von Anton Janko und Anton Schwob. München 1995, S. 193 – 203.

Tonger-Erk, Lily: Horch! Horch! Der Kerker als Hör-Raum in Dramen des 18. Jahrhunderts. In: Lauschen und Überhören. Literarische und mediale Aspekte auditiver Offenheit. Hg. von Stefan Börnchen und Claudia Liebrand. München 2020, S. 11 – 36.

Torgovnick, Marianna: Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives. Chicago 1990.

Trüper, Henning: Orientalism, Philology, and the Illegibility of the Modern World. London 2020.

Tuhkanen, Mikko: The American Optic. Psychoanalysis, Critical Race Theory and Richard Wright. Albany 2009.

Uerlings, Herbert: Exotismus – Kunst – Geschlecht. Zu einer Konstellation bei Picasso, Benn und Lasker-Schüler. In: Geschlechter-Räume. Konstruktionen von „gender“ in Geschichte, Literatur und Alltag. Hg. von Margarete Hubrath. Köln 2001, S. 194 – 207.

Uerlings, Herbert: Primitivismus und Kanon. Gottfried Benns Kampf um die klassizistische Geltung der Kunst. In: Kanon und Text in interkulturellen Perspektiven. „Andere Texte anders lesen“. 4. Internationaler Kongreß der „Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik“ und der Universität Salzburg (Kaprun 23.–27. 9. 1998). Hg. von Michaela Auer und Ulrich Müller. Stuttgart 2002, S. 81 – 96.

Uerlings, Herbert: Einbildungskraft und Poesie bei Novalis. In: Novalis. Poesie und Poetik. Hg. von Herbert Uerlings. Tübingen 2004, S. 21 – 62.

Uerlings, Herbert: Frauen, Wilde und Barbaren. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz in Goethes *Iphigenie auf Tauris* und Heiner Müllers *Der Auftrag.* In: Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus. Hg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz und Herbert Uerlings. Marburg 2004, S. 139 – 156.

Uerlings, Herbert: Kolonialer Diskurs und Deutsche Literatur. Perspektiven und Probleme. In: (Post-) Kolonialismus und Deutsche Literatur. Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie. Hg. von Axel Dunker. Bielefeld 2005, S. 17 – 44.

Uerlings, Herbert: ‚Zigeuner‘ als Orientalen in der deutschen Literatur. In: Blütenstaub. Jahrbuch für Frühromantik 2 (2009), S. 231 – 260.

Uhlmann, Dirk: „Komm Vetter, schau hinaus!“ E.T.A. Hoffmanns visueller Imperativ. In: Show, don’t tell. Konzepte und Strategien anschaulichen Erzählens. Hg. von Tilmann Köppe und Rüdiger Singer. Bielefeld 2018, S. 127 – 147.

Utz, Peter: Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit. München 1990.

Vasil'ev, Gennadij: Das Phantastische im *Märchen der 672. Nacht* von Hugo von Hofmannsthal. In: Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik. Hg. von Christine Lötscher et al. Wien et al. 2014, S. 31 – 40.

Vaßen, Florian: Löwenritt und Tigersang. Ferdinand Freiligraths und Georg Weerths Exotismus im Vor- und Nachmärz. In: Umbruch der Kulturen. Die europäischen Revolutionen von 1848/49. Hg. von Wolfgang Bunzel. Berlin 2000, S. 197 – 223.

Velasco, Daniel: Island Landscape. Following Humboldt's Footsteps through the Acoustic Spaces of the Tropics. In: Leonardo Music Journal 10 (2000), S. 21 – 24.

Vellusig, Robert: Die Sinnenhaftigkeit der Poesie. Eine Wahrnehmungspsychologie literarischer Texte. In: Sprachkunst 31 (2000), S. 361 – 367.

Vilmar, August Friedrich Christian: Geschichte der deutschen Nationalliteratur. 2. Bd. Marburg et al. 1852.

Vogel, Juliane: Aus dem Takt. Auftrittsstrukturen in Schillers *Don Carlos.* In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 86 (2012), H. 4, S. 532 – 546.

Vogel, Juliane: „Who's there?" Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater. In: Auftreten. Wege auf die Bühne. Hg. von Juliane Vogel und Christopher Wild. Berlin 2014.

Vogl, Joseph: Über den Schrei. Fakultätsvorträge der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Heft 009. Wien 2013.

Vogt, Margrit: Sinnes- oder Körpermetamorphosen in Hofmannsthals *Das kleine Welttheater oder Die Glücklichen.* In: Zeitschrift für deutsche Philologie 126 (2007), S. 244 – 272.

Volkening, Heide: Alltag und Orient (E.T.A. Hoffmanns *Der Goldene Topf*). In: Translatio Babylonis. Unsere orientalische Moderne. Hg. von Barbara Vinken. Paderborn 2015, S. 113 – 126.

Wald, Andrea: Ornament: Eine österreichische Befindlichkeit. Chicago 2015 (Dissertationsschrift).

Waldenfels, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt a. M. 2006.

Waldenfels, Bernhard: Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung. Berlin 2010.

Waldenfels, Bernhard: Fremdheit innerhalb und außerhalb unserer eigenen Kultur. In: Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 34 (2015), S. 213 – 231.

Waldhausen, Agnes: Die Technik der Rahmenerzählung bei Gottfried Keller. Hildesheim 1973.

Wanner-Meyer, Petra: Quintett der Sinne. Synästhesie in der Lyrik des 19. Jahrhunderts. Bielefeld 1998.

Warraq, Ibn: Defending the West. A Critique of Edward Said's Orientalism. Amherst, NY 2007.

Wasserman, Renata: Chateaubriand's *Atala* and the Discourse of the Exotic. In: Dispositio/n. American Journal of Cultural Histories and Theories 14 (1989), H. 36 – 38, S. 39 – 67.

Weber, Mirjam: Der „wahre Poesie-Orient". Eine Untersuchung zur Orientalismus-Theorie Edward Saids am Beispiel von Goethes *West-östlichem Divan* und der Lyrik Heines. Wiesbaden 2001.

Weiner, Marc A.: Silence, Sound, and Song in *Der Tod in Venedig.* A Study in Psycho-Social Repression. In: Seminar. A Journal of Germanic Studies XXXIII (1987), H. 1, S. 137 – 155.

Weinkauff, Gina: Authentizität, Identität, Exotik. Charles Sealsfield und der jugendliterarische Abenteuerroman. In: Amerika im europäischen Roman um 1850. Varianten transatlantischer Erfahrung. Hg. von Alexander Ritter. Wien 2011, S. 309 – 326.

Weisrock, Katharina: Götterblick und Zaubermacht. Auge, Blick und Wahrnehmung in Aufklärung und Romantik. Opladen 1990.

Weiss, Gernot: „Sie dünken uns Abendländern gar anmuthig". Orientalismus und Orientalismuskritik in *Heinrich von Ofterdingen.* In: Blütenstaub. Jahrbuch für Frühromantik 6 (2021), S. 189 – 198.

Weissenberger, Klaus: Das Landschaftsbild in Sealsfields Mexikanischen Romanen. Von der exotischen Kulisse zur Poetisierung im magischen Selbstbezug. In: Neue Sealsfield-Studien. Amerika und Europa in der Biedermeierzeit. Hg. von Franz B. Schüppen. Stuttgart 1995, S. 307 – 329.

Weitz, Hans-J.: Der einzelne Fall. Funde und Erkundungen zu Goethe. Weimar 1998.

Welle, Florian: Der irdische Blick durch das Fernrohr. Literarische Wahrnehmungsexperimente vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. Würzburg 2009.

Wellenberger, Georg: Der Unernst des Unendlichen. Die Poetologie der Romantik und ihre Umsetzung durch E.T.A. Hoffmann. Marburg 1986.

Welsh, Caroline: Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800. Freiburg i.Br. 2003.

Welsh, Caroline, Christina Dongowski und Susanna Lulé (Hg.): Sinne und Verstand. Ästhetische Modellierungen der Wahrnehmung um 1800. Würzburg 2001.

Welter, Rüdiger: exotisch. In: Goethe-Wörterbuch. Hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der Akademie der Wissenschaften in Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Stuttgart 1978 ff. (http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=GWB&mode=Vernetzung &lemid=JE04252#XJE04252, letzter Zugriff: 09. 01. 2018).

Werber, Niels: Das Glashaus. Medien der Nähe im 19. Jahrhundert. In: Medialität der Nähe. Situationen – Praktiken – Diskurse. Hg. von Pablo Abend, Tobias Haupts und Claudia Müller. Bielefeld 2012, S. 367 – 381.

Werkmeister, Sven: Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900. München 2010.

Wiedemann, Felix: Orientalismus, Version 1.0. In: Docupedia-Zeitgeschichte (2012), https://docupedia.de/zg/Orientalismus (letzter Zugriff: 20. 06. 2022).

Wiese, Benno von: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen. Düsseldorf 1959.

Wiethölter, Waltraud: Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen 1990.

Wiethölter, Waltraud: „Des Reims zu finden holden Lustgebrauch“. Zu Goethes lyrischer Graph/PHON/ie. In: Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne. Hg. von Gerhard Neumann und David E. Wellbery. Freiburg 2008, S. 21 – 72.

Wilke, Sabine: Masochismus und Kolonialismus. Literatur, Film und Pädagogik. Tübingen 2007.

Wilke, Sabine: Performing Tropics. Alexander von Humboldt’s *Ansichten der Natur* and the Colonial Roots of Nature Writing. In: Postcolonial Green. Environmental Politics and World Narratives. Hg. von Bonnie Roos und Alex Hunt. Charlottesville 2010, S. 197 – 212.

Wilton-Ely, John: The Genesis and Evolution of Fonthill Abbey. In: Architectural History 23 (1980), S. 40 – 51 und 172 – 180.

Winter, Ilse: Untersuchungen zum serapiontischen Prinzip E.T.A. Hoffmanns. Den Haag 1976.

Witsch, Sophie: Sinne und Künste. Charlotte Schiller übersetzt Denis Diderot II. In: „Ich bin im Gebiet der Poesie sehr freiheitsliebend“. Bausteine für eine intellektuelle Biographie Charlotte von Schillers. Hg. von Helmut Hühn, Ariane Ludwig und Sven Schlotter. Jena 2015, S. 115 – 121.

Wolf, Burkhardt: Der Befremdete Blick. Musils Sehversuche. In: Sprache und Literatur 47 (2018), H. 2, S. 133 – 152.

Wolff, Hans M.: Rousseau, Möser und der Kampf gegen das Rokoko. In: Monatshefte für Deutschen Unterricht 34 (1942), H. 3, S. 113 – 125.

Wolff, Reinhold: Eine „ächt römische Nase“…: Über die Vermischung antiker und exotischer Bildrepertoires ‚in eroticis‘ bei Karl May. In: Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft 35 (2003), H. 135, S. 32 – 40.

Woollacott, Angela: Gender and Empire. Basingstoke und New York 2006.
Wührl, Paul-Wolfgang: Die poetische Wirklichkeit in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen. Untersuchungen zu den Gestaltungsprinzipien. München 1963 (Dissertationsschrift).
Yuan, Li: „Ein Chinese, find' ich, hat immer was Gruseliges“. Der Chinesenspuk in *Effi Briest* als Metapher für das Exotische, Fremde und Unheimliche. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 44 (2012), H. 1, S. 163 – 172.
Zach, Matthias: Travel, Colonialism and Exoticism. In: Franz Kafka in Context. Hg. von Carolin Duttlinger. Cambridge 2017, S. 176 – 182.
Zaharia, Mihaela: Exotische Weltbilder in der deutschsprachigen Literatur von Max Dauthendey bis Ingeborg Bachmann. Hamburg 2009.
Zandt, Stephan: „Die Thiere feiern den Vollmond“!? Alexander von Humboldt und der Versuch, „Das Nächtliche Thierleben im Urwalde“ zu beschreiben. In: Andere Ökologien. Transformationen von Mensch und Tier. Hg. von Iris Därmann und Stephan Zandt. Paderborn 2017, S. 161 – 180.
Zandt, Stephan: Neue Horizonte des Geschmacks. Exotische Genussmittel und sinnliche Aufklärung bei Georg Forster. In: Weltreisen. Aufzeichnen, aufheben, weitergeben. Forster, Humboldt, Chamisso. Hg. von Julian Drews et al. Göttingen 2017, S. 125 – 135.
Zandt, Stephan: Die Kultivierung des Geschmacks. Eine Transformationsgeschichte kulinarischer Sinnlichkeit. Berlin 2019.
Zantop, Susanne: Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770 – 1870). Berlin 1999.
Zenk, Volker: Innere Forschungsreisen. Literarischer Exotismus in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Oldenburg 2003.
Zeuch, Ulrike: Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit. Tübingen 2000.
Ziesmer, Christian, Mona Mia Kurz und Anneke Siedke: Es riecht, es schmeckt, es berührt. Sinneswahrnehmungen in Fontanes Romanen. In: Fontane Blätter (2018), H. 106, S. 113 – 121.
Zilcosky, John: Kafka's Travels. Exoticism, Colonialism, and the Traffic of Writing. New York 2003.
Zimmer, Thomas: Selective Outlooks on the World. The Problem of Exoticism in Chinese Novels from the Turn of the 19th to the 20th Century. In: Monumenta Serica. Journal of Oriental Studies 54 (2006), S. 269 – 278.

Online-Quellen

DFG-Netzwerk *Berühren. Literarische, mediale & politische Figurationen* (http://www.netzwerk-beruehren.de/programm.html, letzter Zugriff: 17. 05. 2020).
DFG-Schwerpunktprogramm *Ästhetische Eigenzeiten* (https://www.aesthetische-eigenzeiten.de, letzter Zugriff: 20. 03. 2020).
Hain. In: DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bände in 32 Teilbänden. Leipzig 1854 – 1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971 (http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=Hain, letzter Zugriff: 18. 07. 2018).
Luxus. In: DWDS = Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart. Hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (https://www.dwds.de/wb/Luxus, letzter Zugriff: 27. 04. 2019).
romantisch. In: DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bände in 32 Teilbänden. Leipzig 1854 – 1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971 (http://woerterbuchnetz.de/cgi-

bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GR07127#XGR07127, letzter Zugriff: 23. 01. 2019).

Schrei. In: DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bände in 32 Teilbänden. Leipzig 1854 – 1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971 (http://www.woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&lemid=GS17341, letzter Zugriff: 27. 01. 2019).

sinnlich. In: DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bände in 32 Teilbänden. Leipzig 1854 – 1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971 (http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=sinnlich, letzter Zugriff: 18. 07. 2018).

Spektakel. In: DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bände in 32 Teilbänden. Leipzig 1854 – 1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971 (http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS33799#XGS33799, letzter Zugriff: 26. 09. 2017).

Wildnis. In: DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bände in 32 Teilbänden. Leipzig 1854 – 1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971 (http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GW21254#XGW21254, letzter Zugriff: 27. 01. 2019).

Zichorienwurz. In: DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bände in 32 Teilbänden. Leipzig 1854 – 1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971 (http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=zichorienwurz, letzter Zugriff: 31. 07. 2017).

Anhang

In diesem Anhang werden Titel aufgelistet, die nicht in der vorliegenden Studie zitiert wurden, die aber dem weiteren Überblick über die Forschung zu verwandten Phänomenen des Exotismus, die breitgefächerte Exotismusforschung und die literatur- und kulturwissenschaftliche Sinnesforschung dienen.

Weitere Forschungsliteratur zu verwandten Phänomenen des Exotismus:

Adorisio, Chiara und Carmela Lorella Bosco (Hg.): Zwischen Orient und Europa. Orientalismus in der deutsch-jüdischen Kultur im 19. und 20. Jahrhundert. Tübingen 2019.

Al-Azm, Sadik Jalal: Orientalism and Orientalism in Reverse. In: Forbidden Agendas. Intolerance and Defiance in the Middle East. Hg. von Jon Rothschild. London 1984, S. 349 – 376.

Arens, Katherine: Said's Colonial Fantasies. How Orientalism Marginalizes Eighteenth-Century Germany. In: Herder Jahrbuch 7 (2004), S. 11 – 29.

Berman, Nina: German Literature on the Middle East. Discourses and Practices, 1000 – 1989. Ann Arbor 2011.

Berman, Russell: Enlightenment or Empire. Colonial Discourse in German Culture. Lincoln und London 1998.

Birus, Hendrik: Goethes imaginativer Orientalismus. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1992), S. 107 – 128.

Bitterli, Urs: Die „Wilden" und die „Zivilisierten". Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung. München 1991.

Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): Orientdiskurse in der deutschen Literatur. Bielefeld 2007.

Bremerich, Stephanie, Dieter Burdorf und Abdalla Eldimagh (Hg.): Orientalismus heute. Perspektiven arabisch-deutscher Literatur- und Kulturwissenschaft. Berlin 2021.

Brisson, Ulrike: „Farbiges und Seltsames ist mir in Asien aufgefallen". Der Ferne Osten aus der Sicht deutscher Aristokratinnen der Wilhelminischen Zeit. In: The German Quarterly 91 (2018), H. 3, S. 286 – 304.

Brittnacher, Hans Richard: Leben auf der Grenze. Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst. Göttingen 2012.

Buruma, Ian und Avishai Margalit: Okzidentalismus. Der Westen in den Augen seiner Feinde. München 2005.

Castro Varela, María do Mar und Nikita Dhawan: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld 2015.

Conte, Domenico: Modernität und Primitivismus bei Ernst Jünger. Mit einem Blick auf Thomas Mann. In: Totalität als Faszination. Systematisierung des Heterogenen im Werk Ernst Jüngers. Hg. von Andrea Benedetti und Lutz Hagestedt. Berlin 2018, S. 89 – 105.

Cooper, Gabriel: Facing East. Orientalism and Anti-Semitism in Heine's *Hebräische Melodien.* In: Seminar: A Journal of Germanic Studies 56 (2020), H. 1, S. 55 – 74.

Dittrich, Joshua: Recolonizing the Mind. Gottfried Benn's Primitivism. In: New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies 43 (2016), H. 1, S. 37 – 58.

Dunker, Axel: Orientalismus in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Am Beispiel von Hugo von Hofmannsthal, Gottfried Benn, Franz Kafka, Friedrich Glauser, Hermann Hesse, Arno Schmidt

https://doi.org/10.1515/9783110755053-012

und Hubert Fichte. In: Postkoloniale Germanistik. Bestandsaufnahme, theoretische Perspektiven, Lektüren. Hg. von Gabriele Dürbeck und Axel Dunker. Bielefeld 2014, S. 271 – 327.

Dunker, Axel: Orientalismus. In: Handbuch Postkolonialismus und Literatur. Hg. von Dirk Göttsche, Axel Dunker und Gabriele Dürbeck. Stuttgart 2017, S. 200 – 204.

Dürbeck, Gabriele: Ambivalente Figuren und Doppelgänger. Funktionen des Exotismus in E.T.A. Hoffmanns *Haimatochare* und A. v. Chamissos *Reise um die Welt.* In: Fremde Figuren. Alterisierungen in Kunst, Wissenschaft und Anthropologie um 1800. Hg. von Alexandra Böhm und Monika Sproll. Würzburg 2008, S. 157 – 181.

Dürbeck, Gabriele: Ozeanismus im postkolonialen Roman. Christian Krachts *Imperium.* In: Periplus. Zeitschrift für europäische Universalgeschichte 64 (2014), H. 1, S. 109 – 123.

Dürbeck, Gabriele und Axel Dunker (Hg.): Postkoloniale Germanistik. Bestandsaufnahme, theoretische Perspektiven, Lektüren. Bielefeld 2014.

Fludernik, Monika, Peter Haslinger und Stefan Kaufmann (Hg.): Der Alteritätsdiskurs des Edlen Wilden. Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos. Würzburg 2002.

Fuchs-Sumiyoshi, Andrea: Orientalismus in der deutschen Literatur. Untersuchungen zu Werken des 19. und 20. Jahrhunderts. Von Goethes *West-östlichem Divan* bis Thomas Manns *Joseph*-Tetralogie. Hildesheim et al. 1984.

Gess, Nicola (Hg.): Literarischer Primitivismus. Berlin und Boston 2013.

Gess, Nicola, Christian Moser und Markus Winkler (Hg.): Primitivismus intermedial. Bielefeld 2015 (Colloquium Helveticum 44).

Giersch, Paula, Franziska Schößler und Nike Thurn: Stereotyp und Fetisch. Paradoxale Bilder von Juden im 19. Jahrhundert. In: Armut. Perspektiven in Kunst und Gesellschaft. Hg. von Herbert Uerlings, Nina Trauth und Lukas Clemens. Darmstadt 2011, S. 304 – 310.

Gisi, Lucas Marco: Unschuldige Regressionsutopien? Zur Primitivismus-Kritik in Christian Krachts *Imperium.* In: Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption. Hg. von Matthias N. Lorenz und Christine Riniker. Berlin 2018, S. 505 – 533.

Goer, Charis und Michael Hofmann (Hg.): Der Deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur von 1770 – 1850. Paderborn 2008.

Gruber, Bettina: Westfalen-Schottland. Oder: Regionalismus als innerer Exotismus. Zur Grundproblematik regionaler Identitätskonzepte. In: Region – Literatur – Kultur. Regionalliteraturforschung heute. Hg. von Martina Wagner-Egelhaaf. Bielefeld 2001, S. 141 – 158.

Hartung, Jan-Peter: (Re-)Presenting the Other? Erkenntniskritische Überlegungen zum Orientalismus. In: Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur. Hg. von Christof Hamann und Cornelia Sieber. Hildesheim et al. 2002, S. 135 – 150.

Herfert, Caroline: Orient im Rampenlicht. Die Inszenierung des Anderen in Wien um 1900. Berlin 2018.

Herfert, Caroline: „als ob der Dichter die ganze Pracht und Gluth des Orients in seinem Werke hätte versinnbildlichen wollen“. Die Inszenierung von Murad Elfendis *Selim der Dritte* (1872) am Burgtheater im Kontext der Orientmode. In: Nestroyana 41 (2021), H. 1 – 2, S. 39 – 57.

Hölz, Karl, Viktoria Schmidt-Linsenhoff und Herbert Uerlings (Hg.): Beschreiben und Erfinden. Figuren des Fremden vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Frankfurt et al. 2000.

Irwin, Robert: For Lust of Knowing. The Orientalists and their Enemies. London 2006.

Kaufmann, Doris: „Primitivismus“. Zur Geschichte eines semantischen Feldes 1900 – 1930. In: Literarischer Primitivismus. Hg. von Nicola Gess. Berlin und Boston 2012, S. 93 – 124.

Keck, Verena: Representing New Guineans in German Colonial Literature. In: Paideuma 54 (2008), S. 59 – 83.

Kilcher, Andreas B.: Die kalte Ordnung und der Eros des Erzählens. Joseph Roths ‚exotische Juden'. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 89 (2015), S. 265 – 293.

Klawitter, Arne: Ästhetische Resonanz. Zeichen und Schriftästhetik aus Ostasien in der deutschsprachigen Literatur und Geistesgeschichte. Göttingen 2014.

Kontje, Todd: German Orientalisms. Ann Arbor 2004.

Krobb, Florian und Elaine Martin (Hg.): Weimar Colonialism. Discourses and Legacies of Post-Imperialism in Germany after 1918. Bielefeld 2014.

Lewis, Reina: Gendering Orientalism. Race, Femininity and Representation. New York 1995.

Lienhardt, Godfrey: Modes of Thought. In: The Institutions of Primitive Society. A Series of Broadcast Talks. Hg. von Edward E. Evans-Pritchard et al. Oxford 1959, S. 95 – 107.

Lienhardt, Godfrey: Denkformen. In: Institutionen in primitiven Gesellschaften. Vorträge. Hg. von Edward E. Evans-Pritchard et al. Frankfurt a. M. 1967, S. 107 – 119.

Lubrich, Oliver: Wie kohärent ist der koloniale Diskurs? Orientalistische Tropen in Alexander von Humboldts amerikanischem Reisebericht. In: Blickwechsel. Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses, São Paulo – Paraty – Petrópolis 2003. Bd. 2. Hg. von Ulrich J. Beil, Claudia S. Dornbusch und Masa Nomura. São Paulo 2004, S. 610 – 615.

Lyon, John B.: Nordic Orientalism. Imagination and Power in *Unwiederbringlich.* In: Colloquia Germanica: Internationale Zeitschrift für Germanistik 52 (2021), H. 1 – 2, S. 187 – 205.

MacKenzie, John M.: Orientalism. History, Theory and the Arts. Manchester und New York 1995.

Marchand, Suzanne L.: German Orientalism in the Age of Empire. Religion, Race, and Scholarship. Cambridge 2009.

Mayer, Michael: „Tropen gibt es nicht". Dekonstruktionen des Exotismus. Bielefeld 2010.

Miguoué, Jean Bertrand: Deutschsprachige Literatur mit Afrika-Bezug. Postkoloniale Artikulation und Exotismus. In: Leichte und schwere Literatur. Die Vielfalt individuellen Leseglücks. Hg. von Sylvia Paulischin-Hovdar. Wien 2020, S. 114 – 133.

N'guessan, Béchié Paul: Primitivismus und Afrikanismus. Kunst und Kultur Afrikas in der deutschen Avantgarde. Frankfurt a. M. 2001.

Osterhammel, Jürgen: Edward W. Said und die „Orientalismus"-Debatte. Ein Rückblick. In: Asien Afrika Lateinamerika 25 (1997), S. 597 – 607.

Pan, David: Primitive Renaissance. Rethinking German Expressionism. Lincoln 2001.

Patrut, Iulia-Karin: Phantasma Nation. ‚Zigeuner' und Juden als Grenzfiguren des ‚Deutschen' (1770 – 1920). Würzburg 2014.

Reed, Eugene Elliott: The Civilized vs. Civilization. Primitivism in the Literature of German Pre-Romanticism. Moscow, Idaho 1978.

Riedel, Wolfgang: Archäologie des Geistes. Theorien des wilden Denkens um 1900. In: Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998. Hg. von Jürgen Barkhoff et al. Tübingen 2000, S. 467 – 486.

Ruf, Oliver: Die exotische Schweiz: ‚Fremdheit' bei Urs Widmer. In: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 6 (2007), S. 257 – 277.

Şandor, Gabriela: Die typisch untypische exotische Frau. Oscar Walter Ciseks Tatarin Muhibe. In: Temeswarer Beiträge zur Germanistik 17 (2020), S. 261 – 277.

Sangmeister, Dirk: Das Feenland der Phantasie. Die Südsee in der deutschen Literatur zwischen 1780 und 1820. In: Forster-Studien II. Hg. von Horst Dippel und Helmut Scheuer. Berlin 1998, S. 135 – 176.

Schäbler, Birgit: Riding the Turns. Edward Saids Buch *Orientalism* als Erfolgsgeschichte. In: Orient – Orientalistik – Orientalismus. Geschichte und Aktualität einer Debatte. Hg. von Burkhard Schnepel, Gunnar Brands und Hanne Schönig. Bielefeld 2011, S. 279 – 302.

Schnepel, Burkhard, Gunnar Brands und Hanne Schönig: Neu-*Orient*-ierungen. In: Orient – Orientalistik – Orientalismus. Geschichte und Aktualität einer Debatte. Hg. von Burkhard Schnepel, Gunnar Brands und Hanne Schönig. Bielefeld 2011, S. 7 – 14.
Schultz, Joachim: Wild, irre und rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarden zwischen 1900 und 1940. Gießen 1995.
Schwabe, Claudia: Orientalism in Kunstmärchen: E. T. A. Hoffmann's Escape to the Mythical Realm Atlantis. In: Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies 34 (2020), H. 1, S. 55 – 72.
Schwarz, Thomas: Exotismus. Eine begriffsgeschichtliche Revision. In: German Studies in India. Beiträge aus der Germanistik in Indien NF 2 (2010), S. 68 – 79.
Schwarz, Thomas: Ozeanische Affekte. Die literarische Modellierung Samoas im kolonialen Diskurs. Berlin 2013.
Soukah, Zouheir: Der Orient im kulturellen Gedächtnis der Deutschen. Vergleichende Analyse ausgewählter Reiseberichte des 19. und beginnenden 21. Jahrhunderts. Berlin et al. 2019.
Spinner, Samuel J.: Plausible Primitives. Kafka and Jewish Primitivism. In: The German Quarterly 89 (2016), H. 1, S. 17 – 35.
Spinner, Samuel Jacob: Else Lasker-Schüler and Uri Zvi Greenberg in „The Society of Savage Jews". Art, Politics, and Primitivism. In: Prooftexts: A Journal of Jewish Literary History 38 (2020), H. 1, S. 60 – 93.
Stemmler, Susanne: Topografien des Blicks. Eine Phänomenologie literarischer Orientalismen des 19. Jahrhunderts in Frankreich. Bielefeld 2004.
Torgovnick, Marianna: Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives. Chicago 1990.
Trüper, Henning: Orientalism, Philology, and the Illegibility of the Modern World. London 2020.
Uerlings, Herbert: Primitivismus und Kanon. Gottfried Benns Kampf um die klassizistische Geltung der Kunst. In: Kanon und Text in interkulturellen Perspektiven. „Andere Texte anders lesen". 4. Internationaler Kongreß der „Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik" und der Universität Salzburg (Kaprun 23. – 27. 9. 1998). Hg. von Michaela Auer und Ulrich Müller. Stuttgart 2002, S. 81 – 96.
Uerlings, Herbert: Frauen, Wilde und Barbaren. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz in Goethes *Iphigenie auf Tauris* und Heiner Müllers *Der Auftrag.* In: Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus. Hg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz und Herbert Uerlings. Marburg 2004, S. 139 – 156.
Uerlings, Herbert: ‚Zigeuner' als Orientalen in der deutschen Literatur. In: Blütenstaub. Jahrbuch für Frühromantik 2 (2009), S. 231 – 260.
Warraq, Ibn: Defending the West. A Critique of Edward Said's Orientalism. Amherst, NY 2007.
Weber, Mirjam: Der „wahre Poesie-Orient". Eine Untersuchung zur Orientalismus-Theorie Edward Saids am Beispiel von Goethes *West-östlichem Divan* und der Lyrik Heines. Wiesbaden 2001.
Weiss, Gernot: „Sie dünken uns Abendländern gar anmuthig". Orientalismus und Orientalismuskritik in *Heinrich von Ofterdingen.* In: Blütenstaub. Jahrbuch für Frühromantik 6 (2021), S. 189 – 198.
Werkmeister, Sven: Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900. München 2010.
Wiedemann, Felix: Orientalismus, Version 1.0. In: Docupedia-Zeitgeschichte (2012), https://docupedia.de/zg/Orientalismus (letzter Zugriff: 20. 06. 2022).
Woollacott, Angela: Gender and Empire. Basingstoke und New York 2006.
Zantop, Susanne: Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770 – 1870). Berlin 1999.

Weitere Forschungsliteratur zu exotistischen Tendenzen im Mittelalter und der frühen Neuzeit:

Böhland, Dorothea: Integrative Funktion durch exotische Distanz. Zur Cundrie-Figur in Wolframs *Parzival.* In: Böse Frauen – gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Hg. von Ulrike Gaebel und Erika Kartschoke. Trier 2001, S. 45 – 58.

Classen, Albrecht: Die Freude am Exotischen als literarisches Phänomen des Spätmittelalters. Heinrichs von Neustadt *Apollonius von Tyrland.* In: Wirkendes Wort 54 (2004), S. 23 – 46.

Ferraris, Francesca: Exotismus und Intertextualität. Die literarische Kuriositätensammlung. In: Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven. Hg. von Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Neuber. Frankfurt a. M. et al. 1994, S. 465 – 484.

Ferraris, Francesca und Sabine Wagner: Stellung und Funktion des Exotismus in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit. In: Frühneuzeit-Info 3 (1992), S. 113 – 114.

Ferraris, Francesca und Sabine Wagner: Exotismus in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit bis 1700. In: Frühneuzeit-Info 4 (1993), S. 37 – 86.

Mühlenfeld, Stephanie: Konzepte der ‚exotischen' Tierwelt im Mittelalter. Göttingen und Mainz 2019.

Neuber, Wolfgang: Fremde Welt im europäischen Horizont. Zur Topik der deutschen Amerika-Reiseberichte der Frühen Neuzeit. Berlin 1991.

Pochat, Götz: Das Fremde im Mittelalter: Darstellung in Kunst und Literatur. Würzburg 1997.

Weitere Forschungsliteratur zu exotistischen Tendenzen in unterschiedlichen Epochen:

Aifan, Uta: Über den Umgang mit Exotismus im Werk deutsch-arabischer Autoren der Gegenwart. In: Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne. Hg. von Klaus Schenk, Almut Todorow und Milan Tvrdík. Tübingen et al. 2004, S. 205 – 220.

Amann, Lars André: Der gewürdigte Gegenstand. ‚Besondere Gegenständlichkeit' im Werk Kafkas am Beispiel des exotischen Moskitonetzes. In: Kafkas Dinge. Hg. von Agnes Bidmon und Michael Niehaus. Würzburg 2019 (Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft. Bd. 6), S. 193 – 206.

Angelov, Angel: Anti / Modernität. Bilder des Exotischen und des Paradieses auf Erden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa. Sofia 2019.

Bay, Hansjörg und Kai Merten (Hg.): Die Ordnung der Kulturen. Zur Konstruktion ethnischer, nationaler und zivilisatorischer Differenzen 1750 – 1850. Würzburg 2006.

Benn, Sheila Margaret: Schiller and Exoticism. In: German Life and Letters 45 (1992), S. 1 – 15.

Biernat, Ulla: „Ich bin nicht der erste Fremde hier". Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945. Würzburg 2004.

Bongie, Chris: Exotic Memories. Literature, Colonialism, and the Fin de Siècle. Stanford, Calif. 1991.

Braungart, Georg: Exotismus und Zivilisationskritik: Robert Müller *Tropen* und Alfred Döblin *Amazonas.* In: Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel. Hg. von Jörg Robert und Friederike F. Günther. Würzburg 2012, S. 439 – 457.

Figueira, Dorothy M.: The Exotic. A Decadent Quest. Albany, N.Y. 1994.

Göttsche, Dirk: Zwischen Exotismus und Postkolonialismus. Der Afrika-Diskurs in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: Interkulturelle Texturen. Afrika und Deutschland im

Reflexionsmedium der Literatur. Hg. von Moustapha M. Diallo und Dirk Göttsche. Bielefeld 2003, S. 161 – 244.
Guthke, Karl Siegfried: Der Blick in die Fremde. Das Ich und das andere in der Literatur. Tübingen et al. 2000.
Hamann, Christof und Alexander Honold (Hg.): Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen. Göttingen 2009.
Hermes, Stefan: Die exotische Provinz. Zur Reisemotivik in Wolfgang Herrndorfs *Tschick.* In: Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Hg. von Michaela Holdenried, Alexander Honold und Stefan Hermes. Berlin 2017, S. 329 – 347.
Honold, Alexander: Peter Altenbergs *Ashantee.* Eine impressionistische cross-over-Phantasie im Kontext der exotischen Völkerschauen. In: Grenzüberschreitungen um 1900. Österreichische Literatur im Übergang. Hg. von Thomas Eicher. Oberhausen 2001, S. 135 – 156.
Huggan, Graham: Writing at the Margins. Postcolonialism, Exoticism and the Politics of Cultural Value. In: Bourdieu and Postcolonial Studies. Hg. von Raphael Dalleo. Liverpool 2016, S. 17 – 52.
Jürgensen, Christoph: Was macht der Maier am Himalaya? Zum Exotismus im Schlager der Zwanziger Jahre. In: Erzählte Moderne. Fiktionale Welten in den 1920er Jahren. Hg. von Christof Hamann, Andreas Blödorn und Christoph Jürgensen. Göttingen 2018, S. 427 – 442.
Klawitter, Arne: Schriftblindheit in der Fremde. Die Grenzen des Lesbaren in der ‚exotischen' Literatur des 20. Jahrhunderts, In: Kulturkontakte. Szenen und Modelle in deutsch-japanischen Kontexten. Hg. von Yuichi Kimura und Thomas Pekar. Bielefeld 2015, S. 135 – 147.
Klawitter, Arne: Exotische Nänien. Der vergängliche Zauber ferner Länder in deutschsprachigen Dichtungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 10 (2019), H. 1, S. 33 – 58.
Knellwolf King, Christa: Exoticism and the Formation of the Imperial Mind. In: Eighteenth-Century Life 42 (2018), H. 1, S. 102 – 109.
Lange, Thomas: Idyllische und exotische Sehnsucht. Formen bürgerlicher Nostalgie in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Kronberg/Ts. 1976.
Manger, Klaus: Wielands Exotismen. In: Sibi res non se rebus submittere. Festschrift für Klaus Manger zum 65. Geburtstag. Hg. von Jutta Heinz, Dieter Martin und Hans-Peter Nowitzki. Heidelberg 2010, S. 147 – 153.
Parr, Rolf: The Relationship between Concepts of Home, Colonialism and Exoticism in the Works of Gustav Frenssen and Hans Grimm. Zum Verhältnis von Heimatkonzepten, Kolonialismus und Exotismus bei Gustav Frenssen und Hans Grimm. In: Journal of Namibian Studies. History, Politics, Culture 16 (2015), S. 61 – 82.
Pickerodt, Gerhart: Aufklärung und Exotismus. In: Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Hg. von Thomas Koebner und Gerhart Pickerodt. Frankfurt a. M. 1987, S. 121 – 136.
Ritz, Szilvia: Concepts of Exoticism in Brussels and Vienna around 1900. In: Brussels 1900 Vienna. Networks in Literature, Visual and Performing Arts, and other Cultural Practices. Hg. von Piet Defraeye, Helga Mitterbauer und Chris Reyns-Chikuma. Leiden 2021, S. 168 – 191.
Schmitt, Christian: „Die Sphinxe werden wach auf ihren Marmorplatten". Zur Wiedererweckung Ägyptens in der romantischen Lyrik. In: Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert. Hg. von Jan Broch. München 2012, S. 155 – 175.
Schnyder, Peter: Exotismus und Spätromantik. Eichendorffs *Meerfahrt* als Beitrag zum Kolonialdiskurs des 19. Jahrhunderts. In: Aurora 60 (2000), S. 129 – 145.
Shichiji, Yoshinori (Hg.): Begegnung mit dem „Fremden". Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanische Sprach- und

Literaturwissenschaft. Bd. 7: Klassik. Konstruktion und Rezeption. Orientalismus, Exotismus, koloniale Diskurse. München 1991.
Stemmrich-Köhler, Barbara: Zur Funktion der orientalischen Poesie bei Goethe, Herder, Hegel. Exotische Klassik und ästhetische Systematik in den „Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des *West-östlichen Divans*“ Goethes, in Frühschriften Herders und in Hegels Vorlesungen zur Ästhetik. Frankfurt a. M. et al. 1992.
Struck, Wolfgang: See- und Mordgeschichten. Zur Konstruktion exotischer Räume in realistischen Erzähltexten. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (1999), S. 60 – 70.
Tabbert-Jones, Gudrun: Das Exotische in Bertolt Brechts *Im Dickicht der Städte.* In: Begegnung mit dem „Fremden“. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanistenkongresses. Bd. 9: Erfahrene und imaginierte Fremde. Hg. von Yoshinori Shichiji. München 1991, S. 128 – 137.
Taylor, Scott K.: Coffee and the Body. From Exoticism to Wellness in Eighteenth-Century Europe. In: Eighteenth-Century Studies 54 (2021), H. 3, S. 633 – 650.
Vaßen, Florian: Löwenritt und Tigersang. Ferdinand Freiligraths und Georg Weerths Exotismus im Vor- und Nachmärz. In: Umbruch der Kulturen. Die europäischen Revolutionen von 1848/49. Hg. von Wolfgang Bunzel. Berlin 2000, S. 197 – 223.
Yuan, Li: „Ein Chinese, find’ ich, hat immer was Gruseliges“. Der Chinesenspuk in *Effi Briest* als Metapher für das Exotische, Fremde und Unheimliche. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 44/1 (2012), S. 163 – 172.
Zach, Matthias: Travel, Colonialism and Exoticism. In: Franz Kafka in Context. Hg. von Carolin Duttlinger. Cambridge 2017, S. 176 – 182.
Zilcosky, John: Kafka’s Travels. Exoticism, Colonialism, and the Traffic of Writing. New York 2003.

Weitere Forschungsliteratur zu literatur- und kulturwissenschaftlicher Sinnesforschung:

Ackermann, Max: Die Kultur des Hörens. Wahrnehmung und Fiktion. Texte vom Beginn des 20. Jahrhunderts. Haßfurt et al. 2003.
Adler, Hans G.: Die fünf Sinne im Spiegel der Sprache. In: Muttersprache 73 (1963), S. 222 – 233.
Adler, Hans: Aisthesis, steinernes Herz und geschmeidige Sinne. Zur Bedeutung der Ästhetik-Diskussion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion 1992. Hg. von Hans-Jürgen Schings. Stuttgart et al. 1994, S. 96 – 111.
Aichinger, Wolfram, Franz X. Eder und Claudia Leitner (Hg.): Sinne und Erfahrung in der Geschichte. Innsbruck et al. 2003.
Angelis, Enrico de: Ausgelassene Sinne und Staatsräson in Schillers Italien. Ein Capriccio. In: Italienbeziehungen des klassischen Weimar. Hg. von Klaus Manger. Tübingen 1997, S. 3 – 10.
Blödorn, Andreas: Die Todessemantik des Realismus. Zum Zusammenhang von Sinneswahrnehmung, Tod und Narration am Beispiel von Wilhelm Raabes *Else von der Tanne.* In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (2014), S. 1 – 19.
Böhme, Hartmut: Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne. In: Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung. Hg. von Christina Lechtermann, Kirsten Wagner und Horst Wenzel. Berlin 2007, S. 53 – 72.

Borges, Sophie: Welt der Sinne. „Zur Farbenlehre“. In: Goethe. Verwandlung der Welt. Hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland und der Klassik Stiftung Weimar. München 2019, S. 143 – 173.

Borghardt, Dennis und Carolin Rocks: Umkämpfte Hausordnung. Zur Korrespondenz von Seele und Sinnen in Jacob Baldes *Urania Victrix.* In: Simpliciana 42 (2020), S. 205 – 223.

Bothe, Katrin: Wörter – „Botschafter“ unserer Sinne? „Olfaktorisches Schreiben“ als „Vorspiel“ zu Süskinds Roman. In: Deutschunterricht: Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung 48/3 (1996), S. 37 – 41.

Breuer, Dieter: Sinnenlust und Entsagung. Goethes Versuche, Heinses Italiendarstellung zu korrigieren. In: Italienische Reise. Reisen nach Italien. Hg. von Italo Michele Battafarano. Gardolo di Trento 1988, S. 153 – 176.

Busch, Werner (Hg.): Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert. München 2008.

Conquer, Rey: Making Sense. Hands, Faces & Creation in Rilke’s *Auguste Rodin* and *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge.* In: Oxford German Studies 48 (2019), H. 2, S. 240 – 260.

Crary, Jonathan: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur. Aus dem Amerikanischen von Heinz Jatho. Frankfurt a. M. 2002.

Danneberg, Lutz: *Der Judas des Leonardo* als Kritik an Leonardo da Vinci. Leo Perutz’ Stellungnahme zur Hierarchie der Sinne und zum Wettstreit der Künste. In: Scientia Poetica 18 (2014), S. 160 – 226.

Décultot, Elisabeth und Gerhard Lauer (Hg.): Kunst und Empfindung. Zur Genealogie einer kunsttheoretischen Fragestellung in Deutschland und Frankreich im 18. Jahrhundert. Heidelberg 2012.

Degen, Andreas: Bildgedächtnis. Zur poetischen Funktion der Sinneswahrnehmung im Prosawerk Johannes Bobrowskis. Berlin 2004.

Döll, Alexander: „Mit fühlenden Händen und sehenden Augen“. Sensualismus und Aufklärung in Lohensteins *Arminius*-Roman. Baden-Baden 2018.

Dönike, Martin, Jutta Müller-Tamm und Friedrich Steinle (Hg.): Die Farben der Klassik. Wissenschaft – Ästhetik – Literatur. Göttingen 2016.

Dueck, Evelyn: „Da nun die Sinne wahr sind“. Die Verlässlichkeit der sinnlichen Wahrnehmung – von Descartes bis Gottsched. In: Lessing Yearbook 46 (2019), S. 11 – 28.

Dueck, Evelyn und Nathalie Vuillemin (Hg.): „Der Augen Blödigkeit“. Sinnestäuschungen, Trugwahrnehmung und visuelle Epistemologie im 18. Jahrhundert. Heidelberg 2016.

Egger, Irmgard: Mittelkraft – Sinne – Medium. Anthropologie und Ästhetik in Schillers medizinischen Schriften und in den *Kallias*-Briefen. In: Das achtzehnte Jahrhundert 37 (2013), S. 83 – 91.

Eke, Norbert Otto: Tönende Texte. Sekundäre Oralität im Gegenwartstheater. In: Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur. Hg. von David-Christopher Assmann und Nicola Menzel. Paderborn 2018, S. 193 – 212.

Eldridge, Hannah Vandegrift: Aural Enlightenment. Friedrich Gottlieb Klopstock’s Contributions to a New Enlightenment Aesthetics. In: The Germanic Review 95 (2020), H. 3, S. 219 – 233.

Encke, Julia: Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne 1914 – 1934. Paderborn 2006.

Eßlinger, Eva, Heide Volkening und Cornelia Zumbusch (Hg.): Die Farben der Prosa. Freiburg i.Br., Berlin und Wien 2016.

Ette, Ottmar: Cornelius de Pauw, Friedrich II. und die Neue Welt – Oder: Der Sinn der Macht, die Macht über den Sinn und die Macht der Sinne. In: Jahrbuch 2013 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Hg. von Simone Hohmaier. Mainz 2014, S. 61 – 95.

Fick, Monika: Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Tübingen 1993.

Fick, Monika: Präsenz. Sinnesphysiologische Konstruktion und ästhetische Transformation der Wahrnehmung. Am Beispiel von Przybyszewski, Benn und Rilke. In: Scientia Poetica 9 (2005), S. 114 – 135.

Fischer-Seidel, Therese, Susanne Peters und Alex Potts (Hg.): Perception and the Senses. Sinneswahrnehmung. Tübingen und Basel 2004.

Gehring, Petra, Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans (Hg.): Das Unsichtbare. Essen 2018.

Hagestedt, Lutz: Aneignung der Schrift. Ulrich Holbeins Poetik der Sinne am Beispiel illustriert. In: Ulrich Holbein. Hg. von Hans-Edwin Friedrich. München 2015, S. 62 – 69.

Heinke, Rica: Die Blicke der Anderen. Sittsames Sehen in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer.* In: Stifter-Jahrbuch 32 (2018), S. 43 – 62.

Hildebrandt, Alexandra: „Lebwohl, du heiterer Schein!“ Blindheit im Kontext der Romantik. Würzburg 2002.

Hörisch, Jochen: Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien. Frankfurt a. M. 2001.

Hörisch, Jochen: Vom Sinn zu den Sinnen. Zum Verhältnis von Literatur und neuen Medien. In: Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000: „Zeitenwende – die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“. Bd. 1. Hg. von Peter Wiesinger. Bern et al. 2002, S. 113 – 128.

Hörisch, Jochen und Michael Wetzel (Hg.): Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870 bis 1920. München 1990.

Hüppauf, Bernd: Das Ich und die Gewalt der Sinne. Döblin – Musil – Mach. In: Wer sind wir? Europäische Phänotypen im Roman des zwanzigsten Jahrhunderts. Hg. von Eberhard Lämmert und Barbara Naumann. München 1996, S. 115 – 152.

Jany, Christian: Scenographies of Perception. Sensuousness in Hegel, Novalis, Rilke, and Proust. Oxford 2019.

Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hg.): Das Schwinden der Sinne. Frankfurt a. M. 1984.

Ketteler, Daniel Matthias: Gottfried Benns Sozialisation als Dichterarzt im Spannungsfeld zeitgenössischer neurowissenschaftlicher und sinnesphysiologischer Diskurse. Aachen 2008.

Körner, Hans: Die Erziehung der Sinne. Wahrnehmungstheorie und Gattungsgrenzen in der Kunstliteratur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. In: Reiz – Imagination – Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680 – 1830). Hg. von Jörn Steigerwald und Daniela Watzke. Würzburg 2003, S. 187 – 201.

Košenina, Alexander und Stefanie Stockhorst (Hg.): Lessing und die Sinne. Hannover 2016.

Küpper, Achim: Klang und Klangentzug als Schriftverfahren. Zum Verhältnis von Sehen und Hören in Kafkas Texten. Mit einer optisch-akustischen Lektüre von Kleists *Bettelweib von Locarno* und einer Statistik der Sinneswahrnehmungen in Kafkas *Gesammelten Werken.* In: Franz Kafka und die Musik. Hg. von Steffen Höhne und Alice Staskova. Köln 2018, S. 91 – 116.

Leitz, Robert C. (Hg.): The Sensational Centuries. Essays on the Enhancement of Sense Experience in the Seventeenth, Eighteenth, and Nineteenth Centuries. New York 2013.

Leonzio, Elisa: Der empfindungslose Mensch und die Rehabilitierung der Sinne im psychologischen und literarischen Diskurs der deutschen Aufklärung. In: Gefühllose Aufklärung. Anaisthesis oder die Unempfindlichkeit im Zeitalter der Aufklärung. Hg. von Katja Battenfeld et al. Bielefeld 2012, S. 291 – 309.

Lewis, Philippa R.G.: Stomaching the Salon. The Sense of Taste in Le Tintamarre's *Boulangerie du Louvre* and Baudelaire's *Salon de 1846.* In: Nineteenth-Century French Studies 42 (2013/2014), H. 1 – 2, S. 35 – 50.
Link, Jürgen und Ursula Link-Heer: ‚Be-sinnung' als Evolution der Sinne – Hölderlin und der aisthetische Sensualismus: in memoriam Jochen Schulte-Sasse (1940 – 2012). In: „Menschlich ist das Erkenntniß". Hölderlin und die Wissensordnung um 1800. Hg. von Walter Schmitz und Helmut Mottel. Dresden 2017, S. 45 – 62.
Luca, Pina de und Daniela Liguori (Hg.): Die Bildung der Sinne. Rilke auf Capri. Tübingen 2016.
Manthey, Jürgen: Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie. München et al. 1983.
Martus, Steffen: „Daß … ein jeder Mensch dadurch seine Sinnen besser gebrauchen … lernen möge". Brockes' *Irdisches Vergnügen in Gott* im Medienverbund. In: Kupferstich und Letternkunst. Buchgestaltung im 18. Jahrhundert. Hg. von Peter-Henning Haischer et al. Heidelberg 2016, S. 209 – 255.
Mattenklott, Gert: Körperpolitik oder Das Schwinden der Sinne. In: ‚Postmoderne' oder der Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft. Hg. von Peter Kemper. Frankfurt a. M. 1988, S. 231 – 252.
Maude, Ulrika: Modernist Bodies. Coming to Our Senses. In: The Body and the Arts. Hg. von Corinne Saunders, Ulrika Maude und Jane Macnaughton. London et al. 2009, S. 116 – 130.
Maurer, Michael: Ganz Ohr. Zu Herders Theorie der Sinne als Grundlegung jeder Anthropologie. In: Herder-Jahrbuch 10 (2010), S. 57 – 72.
McDowell, Stacey: The Senses and Sensation. In: John Keats in Context. Hg. von Michael O'Neill. Cambridge 2017, S. 188 – 197.
McSweeny, Kerry: The Language of the Senses. Sensory-Perceptual Dynamics in Wordsworth, Coleridge, Thoreau, Whitman, and Dickinson. Montréal et al. 1998.
Merkel, Johannes: Hören, Sehen, Staunen. Kulturgeschichte des mündlichen Erzählens. Hildesheim et al. 2018.
Mollenhauer, Klaus und Christoph Wulf (Hg.): Aisthesis/Ästhetik. Zwischen Wahrnehmung und Bewußtsein. Weinheim 1996.
Moretti, Giampiero: Zwischen Sehen und Fühlen. Anmerkungen zu Jünger, Heidegger und der Romantik. In: Totalität als Faszination. Systematisierung des Heterogenen im Werk Ernst Jüngers. Hg. von Andrea Benedetti und Lutz Hagestedt. Berlin 2018, S. 225 – 232.
Müller-Tamm, Jutta: Vision und Visualität. Zum Verhältnis von Wahrnehmungswissenschaft und Poetik bei Hermann Bahr und Robert Müller. In: „fülle der combination". Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Hg. von Bernhard Dotzler und Sigrid Weigel. München 2005, S. 173 – 188.
Müller-Tamm, Jutta: Das goldene Grün. Gottfried Kellers Poetik der Farbe. In: Farben in Kunst- und Geisteswissenschaften. Hg. von Jakob Steinbrenner, Christoph Wagner und Oliver Jehle. Regensburg 2011, S. 173 – 182.
Müller-Tamm, Jutta: Kleists grüne Gläser. Gefärbte Brillen, Blindheit und Erkenntnis um 1800. In: Blindheit in Literatur und Ästhetik (1750 – 1850). Hg. von Sabine Eickenrodt. Würzburg 2012, S. 91 – 101.
Müller-Tamm, Jutta: „Ueber die Zertheilbarkeit des Ich's im Menschen". Körper und Selbstbewusstsein um 1800. In: German Life and Letters 70 (2017), S. 445 – 455.
Müller-Tamm, Jutta: The Colours of Vowels. Synaesthesia in Physiology and Aesthetics. 1850 – 1900. In: A Journal of Verbal/Visual Enquiry 36 (2020), H. 1, S. 18 – 26.

Münz-Koenen, Inge und Justus Fetscher (Hg.): Pictogrammatica. Die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden (1900–1938). Bielefeld 2006.

Naumann-Beyer, Waltraud: Anatomie der Sinne im Spiegel von Philosophie, Ästhetik, Literatur. Köln et al. 2003.

Nonnenmacher, Kai: Trübung und Betrübnis. Sinne und Medien der *Wahlverwandtschaften.* In: Athenäum 10 (2000), S. 55–76.

Nonnenmacher, Kai: Das schwarze Licht der Moderne. Zur Ästhetikgeschichte der Blindheit. Tübingen 2006.

Ochsner, Beate und Robert Stock (Hg.): senseAbility. Mediale Praktiken des Sehens und Hörens. Bielefeld 2016.

Panaïté, Oana, Roger Célestin und Eliane DalMolin: Un/Knowing the World. Literature between Sense and the Senses. In: Contemporary French and Francophone Studies 22 (2018), H. 3, S. 277–282.

Pape, Walter und Frederick Burwick (Hg.): Reflecting Senses. Perception and Appearance in Literature, Culture and the Arts. Berlin et al. 1995.

Pasewalck, Silke: „Die fünffingrige Hand". Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke. Berlin et al. 2002.

Potsch, Sandra: Literatur sehen. Vom Schau- und Erkenntniswert literarischer Originale im Museum. Bielefeld 2019.

Preis, Matthias: Die Sinne im Text. Literarische Sinneswahrnehmung im didaktischen Diskurs. München 2017.

Richter, Sandra: Materialität und Interpretation: Wie Textobjekte Sinn(e) stiften. In: Ränder des Archivs. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf das Entstehen und Vergehen von Archiven. Hg. von Falko Schmieder und Daniel Weidner. Berlin 2016, S. 72–96.

Schipper-Hönicke, Gerold: Im klaren Rausch der Sinne. Wahrnehmung und Lebensphilosophie in den Schriften und Aufzeichnungen Wilhelm Heinses. Würzburg 2003.

Schmidt, Horst-Michael: Sinnlichkeit und Verstand. Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung (Leibniz, Wolff, Gottsched, Bodmer und Breitinger, Baumgarten). München 1982.

Schuh, Ursula: „Die Sinne trügen nicht". Goethes Kritik der Wahrnehmung als Antwort auf virtuelle Welten. Stuttgart et al. 2000.

Scrignoli, Fabio: Traum und Sinneswahrnehmung in Ernst Jüngers *Das abenteuerliche Herz. Figuren und Capriccios.* In: Traumtexte. Zur Literatur und Kultur nach 1900. Hg. von Isolde Schiffermüller. Würzburg 2020, S. 93–114.

Shail, Andrew: „Senses that You Don't Know". Vibrating Modernists. In: Senses & Society 3 (2008), H. 2, S. 169–186.

Shin, Hyun Sook: Augen- und Ohrenzeuge. Die sinnliche Erfahrung als poetisches Darstellungsprinzip bei Elias Canetti. Frankfurt a. M. et al. 2005.

Simon, Ralf: Herders sensualistischer Platonismus auf der Jean Paulschen Rennbahn der Charaktere. Dekonstruktionen des Déjà-vu in den *Flegeljahren.* In: Déjà-vu in Literatur und bildender Kunst. Hg. von Günter Oesterle. München 2003, S. 115–127.

Specht, Benjamin: „Gesänge der Düfte, Töne und Farben". Die Poetik von Max Dauthendeys *Ultra Violett. Einsame Poesien* (1893) und die ‚Empirisierung des Transzendentalen'. In: Empirisierung des Transzendentalen. Erkenntnisbedingungen in Wissenschaft und Kunst (1850–1920). Hg. von Philip Ajouri und Benjamin Specht. Göttingen 2019, S. 309–344.

Stegmann, Kathrin: Halluzinatorisches Sehen. Augenblicke des Wahns bei Oskar Panizza und Georg Heym. Würzburg 2019.

Steigerwald, Jörn: Verräumlichte Augen-Blicke. Narrative Visualisierungsstrategien in Mme de Staëls *Corinne* und Goethes *Wahlverwandtschaften.* In: Lesbarkeit der Romantik. Hg. von Erich Kleinschmidt. Berlin und New York 2009, S. 251 – 272.

Steiner, Uwe C.: Literarische Wissensgeschichte des Hörens. In: Handbuch Literatur und Musik. Hg. von Nicola Gess und Alexander Honold. Berlin 2017, S. 176 – 196.

Sternberger, Dolf: Über den Jugendstil und andere Essays. Hamburg 1956.

Syrotinski, Michael und Ian Maclachlan (Hg.): Sensual Reading. New Approaches to Reading in Its Relations to the Senses. London 2001.

Taussig, Michael: Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses. New York et al. 1993.

Thoms, Ulrike: „(…) wirklich fein schmecken können sie nicht". Sinnesphysiologische Wahrnehmung und Differenzerfahrung in Texten des 20. Jahrhunderts. In: Differenzerfahrung und Selbst. Bewußtsein und Wahrnehmung in Literatur und Geschichte des 20. Jahrhunderts. Hg. von Bettina von Jagow und Florian Steger. Heidelberg 2003, S. 311 – 331.

Thums, Barbara: „mit der Seele den Eindruck der Sinne auffassen u denken". Heinrich von Kleists Ästhetik der Aufmerksamkeit. In: Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit. Hg. von Martin Baisch, Andreas Degen und Jana Lüdtke. Freiburg i.Br. 2013, S. 335 – 357.

Uhlmann, Dirk: „Komm Vetter, schau hinaus!" E.T.A. Hoffmanns visueller Imperativ. In: Show, don't tell. Konzepte und Strategien anschaulichen Erzählens. Hg. von Tilmann Köppe und Rüdiger Singer. Bielefeld 2018, S. 127 – 147.

Vellusig, Robert: Die Sinnenhaftigkeit der Poesie. Eine Wahrnehmungspsychologie literarischer Texte. In: Sprachkunst 31 (2000), S. 361 – 367.

Vogt, Margrit: Sinnes- oder Körpermetamorphosen in Hofmannsthals *Das kleine Welttheater oder Die Glücklichen.* In: Zeitschrift für deutsche Philologie 126 (2007), S. 244 – 272.

Waldenfels, Bernhard: Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung. Berlin 2010.

Wanner-Meyer, Petra: Quintett der Sinne. Synästhesie in der Lyrik des 19. Jahrhunderts. Bielefeld 1998.

Weisrock, Katharina: Götterblick und Zaubermacht. Auge, Blick und Wahrnehmung in Aufklärung und Romantik. Opladen 1990.

Welle, Florian: Der irdische Blick durch das Fernrohr. Literarische Wahrnehmungsexperimente vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. Würzburg 2009.

Welsh, Caroline: Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800. Freiburg i.Br. 2003.

Welsh, Caroline, Christina Dongowski und Susanna Lulé (Hg.): Sinne und Verstand. Ästhetische Modellierungen der Wahrnehmung um 1800. Würzburg 2001.

Witsch, Sophie: Sinne und Künste. Charlotte Schiller übersetzt Denis Diderot II. In: „Ich bin im Gebiet der Poesie sehr freiheitsliebend". Bausteine für eine intellektuelle Biographie Charlotte von Schillers. Hg. von Helmut Hühn, Ariane Ludwig und Sven Schlotter. Jena 2015, S. 115 – 121.

Wolf, Burkhardt: Der Befremdete Blick. Musils Sehversuche. In: Sprache und Literatur 47 (2018), H. 2, S. 133 – 152.

Zeuch, Ulrike: Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit. Tübingen 2000.

Ziesmer, Christian, Mona Mia Kurz und Anneke Siedke: Es riecht, es schmeckt, es berührt. Sinneswahrnehmungen in Fontanes Romanen. In: Fontane Blätter (2018), H. 106, S. 113 – 121.

Register

Abhandlung über den Ursprung der Sprache (Herder) 111f.
Aesthetica/Ästhetik (Baumgarten) 6, 14–16, 18
Afrikanische Plastik (Einstein) 46
Allgemeine Historie der Reisen zu Wasser und Lande (hg. von Schwabe) 58, 72f.
À Louise Colet (Flaubert) 232
Ansichten der Natur (Humboldt) 7, 30, 42, 133–164, 268, 271f., 276
Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (Kant) 242f.
A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful/Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen (Burke) 158f., 254
A rebours/Gegen den Strich (Huysmans) 100, 206, 210, 216–220, 221, 224f., 273
Aristoteles 82
– De insomniis 82
Atala (Chateaubriand) 137, 153–155, 272
Aufzeichnungen aus dem Sommer und Herbst 1800 (Novalis) 90f.
A Voyage Round the World 1772–1775/Reise um die Welt (Forster) 25, 137f., 145–150, 268, 272

Baumgarten, Alexander Gottlieb 6–7, 14–19, 21, 169, 178
– Aesthetica/Ästhetik 6, 14–16, 18
– Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus 17
Beckford, William 4f.
– Vathek 4f., 259
Begleitbrief zum ersten Teil der Reinschrift des Goldenen Topfs (Hoffmann) 80, 102
Bernardin de Saint-Pierre, Jacques Henri 36, 137, 150–153, 275
– Paul et Virginie/Paul und Virginie 137, 150–153, 272
Betrachtungen eines Unpolitischen (Mann) 37, 233
Beyträge zur Geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens (Wieland) 29, 54–79, 269f.
Blumenbach, Friedrich 27
– De generis humani varietate nativa 27
Bodmer, Johann Jacob 57, 68f., 82
– Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde Der Dichter 68f., 71
Bougainville, Louis-Antoine de 25, 72
Brie, Friedrich 1, 36–40, 42, 167, 267
– Exotismus der Sinne 1, 36–40
Buffon, Georges-Louis Leclerc de 26f.
– Histoire naturelle 26
Burke, Edmund 158f., 163, 254
– A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful/Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen 158f., 254

Cassirer, Ernst 12f., 16, 17
– Die Philosophie der Aufklärung 12f., 16, 17
Chamisso, Adelbert von 48, 112
– Reise um die Welt 48, 112f.
Chateaubriand, François-Auguste de/François-René de 137, 153–155, 275
– Atala 137, 153–155, 272
Claudius, Matthias 178
– Urians Reise um die Welt 178
Condillac, Étienne Bonnot de 20, 97
Conrad, Joseph 31, 245–248, 275
– Heart of Darkness 245–248, 274
Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde Der Dichter (Bodmer) 68f., 71

Das Buch der Begegnungen (Humboldt) 140f.
Das Hohelied Salomos 99
Das Märchen der 672. Nacht (Hofmannsthal) 30, 206–232, 273f., 277
Das nächtliche Tierleben im Urwald (Humboldt) 135, 137–164, 247, 263, 271f.

https://doi.org/10.1515/9783110755053-013

Das Unbehagen in der Kultur (Freud) 2, 98
Dauthendey, Max 213f.
– Die Segelboote von Yabase im Abend heimkehren sehen 213f.
De generis humani varietate nativa (Blumenbach) 27
De insomniis (Aristoteles) 82
Der Amokläufer (Zweig) 1f., 5
Der blonde Eckbert (Tieck) 138, 157f., 160f.
Der goldene Topf (Hoffmann) 29, 80–102, 242, 270, 276
Der Tod in Venedig (Mann) 30f., 233–265, 274–277
Diderot, Denis 20f.
– Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient/Brief über die Blinden, zum Gebrauch für die Sehenden 20f.
Die Elixiere des Teufels (Hoffmann) 157, 161
Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (Nietzsche) 256, 261–263
Die Leute von Seldwyla (Keller) 165f., 181
Die Philosophie der Aufklärung (Cassirer) 12f., 16, 17
Die romantische Schule (Heine) 103f., 107–113, 133, 270f.
Die Segelboote von Yabase im Abend heimkehren sehen (Dauthendey) 213f.
Die Würckung der Seele In den Menschlichen Cörper (Roeper) 70
Die Zauberflöte (Mozart/Schikaneder) 89, 94, 270
Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes/Diskurs über die Ungleichheit (Rousseau) 22f., 56, 59
D Johann Friedrich Zückert von den Leidenschaften (Zückert) 69f.

Einbildungskraft (Schöne Künste) (Sulzer) 82–84
Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte (Hofmannsthal) 208–215, 229, 231f., 273f.
Einstein, Carl 46
– Afrikanische Plastik 46
Erste Konferenz zur Erörterung der Cholerafrage am 26. Juli 1884 in Berlin (Koch) 245, 248–251, 274
Essai sur les mœurs et l'esprit des nations (Voltaire) 24
Essai sur l'Exotisme/Die Ästhetik des Diversen (Segalen) 1, 53, 266f.
Exotismus der Sinne (Brie) 1, 36–40

Feuerbach, Ludwig 30, 166f., 272
– Vorlesungen über das Wesen der Religion 166
Finnland (Thieme) 11
Flaubert, Gustave 35, 36, 232, 259, 274, 277
– À Louise Colet 232
Fontane, Theodor 30, 31, 187–205, 258, 272f., 275, 277
– L'Adultera 30, 187–205, 272f., 277
Forster, Georg/George 12, 25f., 137f., 145–150, 272, 275
– A Voyage Round the World 1772–1775/Reise um die Welt 25, 137f., 145–150, 268, 272
– Über Leckereyen 12
Freud, Sigmund 2, 46, 98, 244
– Das Unbehagen in der Kultur 2, 98
Freytag, Gustav 172, 192–197, 275
– Soll und Haben 172, 192–197, 273

Gedancken von den Würckungen der Einbildungskraft in den menschlichen Körper (Nicolai) 70
Goethe, Johann Wolfgang von 29f., 81, 88, 103–133, 166, 174f., 184–186, 209, 270f., 275, 277f.
– Novelle 166, 174f., 186, 272
– West-östlicher Divan 29f., 42, 45, 100, 103–133, 137, 209, 268, 270f., 277f.
– Zum Schäkespears Tag 184f.
Goncourt, Edmond und Jules de 35
– Journal 35f.
Gottsched, Johann Christoph 18, 89f., 93
– Versuch einer Critischen Dichtkunst 18, 89f., 93
Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschafften und Künste (Zedler) 73

Hafis 114f., 122, 128, 130f.
Heart of Darkness (Conrad) 245–248, 274

Heine, Heinrich 103–113, 125, 133, 270f., 275
– Die romantische Schule 103f., 107–113, 133, 270f.
– Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland 106
Heinrich von Ofterdingen (Novalis) 83
Herder, Johann Gottfried 20, 57, 74f., 82, 97, 111f., 115, 128f., 147, 243
– Abhandlung über den Ursprung der Sprache 111f.
– Kalligone 243
– Plastik 20, 74
– Viertes kritisches Wäldchen 74f.
Histoire naturelle (Buffon) 26
Hoffmann, E.T.A. 29, 80–102, 156, 192, 258, 270, 275f.
– Begleitbrief zum ersten Teil der Reinschrift des Goldenen Topfs 80, 102
– Der goldene Topf 29, 80–102, 242, 270, 276
– Die Elixiere des Teufels 157, 161
Hofmannsthal, Hugo von 30, 31, 206–232, 267, 273–275, 277
– Das Märchen der 672. Nacht 30, 206–232, 273f., 277
– Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte 208–215, 229, 231f., 273f.
Humboldt, Alexander von 7, 30, 31, 133–164, 271f., 275f.
– Ansichten der Natur 7, 30, 42, 133–164, 268, 271f., 276
– Das nächtliche Tierleben im Urwald 135, 137–164, 247, 263, 271f.
– Über die Wasserfälle des Orinoco bei Atures und Maipures 135, 145, 156
– Vorrede zur ersten Ausgabe 135f.
– Das Buch der Begegnungen 140f.
Huysmans, Joris-Karl 210, 216–220, 221, 224f., 273, 275
– A rebours/Gegen den Strich 100, 206, 210, 216–220, 221, 224f., 273

Insel Felsenburg (Schnabel) 18f., 60

Johnson, Samuel 241f., 250, 264
– The Rambler 241f.
Journal (Goncourt, E. u. J.) 35f.

Kalligone (Herder) 243
Kant, Immanuel 26, 164, 190f., 229, 242f., 250, 264
– Anthropologie in pragmatischer Hinsicht 242f.
Keller, Gottfried 30, 165–186, 267, 272, 275, 277f.
– Die Leute von Seldwyla 165f., 181
– Pankraz, der Schmoller 30, 165–186, 272, 277f.
Koch, Robert 245, 248–251
– Erste Konferenz zur Erörterung der Cholerafrage am 26. Juli 1884 in Berlin 245, 248–251, 274
Kolumbus, Christoph 23–25, 169
Koxkox und Kikequetzel (Wieland) 55–79, 254, 269f.
Kritische Schriften (Schlegel, F.) 88

La Curée/Die Beute (Zola) 30, 188f., 197–201, 203f., 273
L'Adultera (Fontane) 30, 187–205, 272f., 277
Laokoon (Lessing) 75f.
Leibniz, Gottfried Wilhelm 14f.
Le Mariage de Loti/The Marriage of Loti (Loti) 2–5
Les Mille et Une Nuits *siehe* Tausendundeine Nacht
Lessing, Gotthold Ephraim 57, 75f., 82
– Laokoon 75f.
Lettres persanes (Montesquieu) 24, 49
Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient/Brief über die Blinden, zum Gebrauch für die Sehenden (Diderot) 20f.
Lichtenberg, Georg Christoph 143
– Sudelbücher 143
Logologische Fragmente [II] (Novalis) 90f.
Loti, Pierre 2–5, 36
– Le Mariage de Loti/The Marriage of Loti 2–5
Lyrisch (Dichtkunst) (Sulzer) 112

Mann, Thomas 30f., 37, 124, 233–265, 274–276
– Betrachtungen eines Unpolitischen 37, 233
– Der Tod in Venedig 30f., 233–265, 274–277
– Phantasie über Goethe 124
Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus (Baumgarten) 17

Metamorphosen (Ovid) 62f.
Montesquieu 24, 49
– Lettres persanes 24, 49
Mozart, Wolfgang Amadeus
– Die Zauberflöte 89, 94, 270

Nicolai, Ernst Anton 70
– Gedancken von den Würckungen der Einbildungskraft in den menschlichen Körper 70
Nietzsche, Friedrich 30, 46, 256, 261–263
– Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik 256, 261–263
Novalis 83f., 88, 90, 96f.
– Aufzeichnungen aus dem Sommer und Herbst 1800 90f.
– Heinrich von Ofterdingen 83
– Logologische Fragmente [II] 90f.
– Studien zur Bildenden Kunst 96
– Vermischte Bemerkungen und Blüthenstaub 83
Novelle (Goethe) 166, 174f., 186, 272

Orientalism/Orientalismus (Said) 46f., 50, 104
Ovidius Naso, Publius 63
– Metamorphosen 62f.

Pankraz, der Schmoller (Keller) 30, 165–186, 272, 277f.
Paul et Virginie/Paul und Virginie (Bernardin de Saint-Pierre) 137, 150–153, 272
Paul, Jean 83, 129, 244
– Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele 244
Phantasie über Goethe (Mann) 124
Plastik (Herder) 20, 74

Reise um die Welt (Chamisso) 48, 112f.
Roeper, Johann Andreas 70
– Die Würckung der Seele In den Menschlichen Cörper 70
Rousseau, Jean-Jacques 21–23, 56, 59–62, 65, 79, 98f., 147, 269
– Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes/Diskurs über die Ungleichheit 22f., 56, 59

Said, Edward W. 46f., 104
– Orientalism/Orientalismus 46f., 50, 104
Saint-Pierre, Jacques-Bernardin-Henri de *siehe* Bernardin de Saint-Pierre, Jacques Henri
Schikaneder, Emanuel 89
– Die Zauberflöte 89, 94, 270
Schiller, Friedrich von 235, 260
– Ueber das gegenwärtige teutsche Theater 260
– Ueber naive und sentimentalische Dichtung 27
Schlegel, August Wilhelm von 54f.
– Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst 54f.
Schlegel, Friedrich 88
– Kritische Schriften 88
Schnabel, Johann Gottfried 18f., 60
– Insel Felsenburg 18f., 60
Schopenhauer, Arthur 260–262
– Ueber Lerm und Geräusch 260f.
Schwabe, Johann Joachim 58, 72
– (Hg.) Allgemeine Historie der Reisen zu Wasser und Lande 58, 72f.
Segalen, Victor 1, 8, 53, 266f.
– Essai sur l'Exotisme/Die Ästhetik des Diversen 1, 53, 266f.
Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele (Paul) 244
Soll und Haben (Freytag) 172, 192–197, 273
Sömmering, Samuel Thomas 27f.
– Über die körperliche Verschiedenheit des Negers vom Europäer 27f.
Studien zur Bildenden Kunst (Novalis) 96
Sudelbücher (Lichtenberg) 143
Sulzer, Johann Georg 82–84, 112
– Einbildungskraft (Schöne Künste) 82–84
– Lyrisch (Dichtkunst) 112

Tausendundeine Nacht 5, 84, 88, 180f., 207–215, 226, 231f., 259
The Picture of Dorian Gray (Wilde) 206, 210, 213f., 216, 221–225, 230, 273
The Rambler (Johnson) 241f.
Thieme, August 11
– Finnland 11
Tieck, Ludwig 83, 157f., 160f.
– Der blonde Eckbert 138, 157f., 160f.

Über die körperliche Verschiedenheit des Negers vom Europäer (Sömmering) 27f.
Über die Wasserfälle des Orinoco bei Atures und Maipures (Humboldt) 135, 145, 156
Über Leckereyen (Forster) 12
Ueber das gegenwärtige teutsche Theater (Schiller) 260
Ueber Lerm und Geräusch (Schopenhauer) 260f.
Ueber naive und sentimentalische Dichtung (Schiller) 27
Urians Reise um die Welt (Claudius) 178

Vathek (Beckford) 4f., 259
Vermischte Bemerkungen und Blüthenstaub (Novalis) 83
Versuch einer Critischen Dichtkunst (Gottsched) 18, 89f., 93
Viertes kritisches Wäldchen (Herder) 74f.
Voltaire 24
– Essai sur les mœurs et l'esprit des nations 24
Vorlesungen über das Wesen der Religion (Feuerbach) 166
Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst (Schlegel, A.W.) 54f.
Vorrede zur ersten Ausgabe (Humboldt) 135f.

West-östlicher Divan (Goethe) 29f., 42, 45, 100, 103–133, 137, 209, 268, 270f., 277f.
Wieland, Christoph Martin 29, 54–79, 88, 269f., 275–277
– Beyträge zur Geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens 29, 54–79, 269f.
– Koxkox und Kikequetzel 55–79, 254, 269f.
Wilde, Oscar 207, 210, 213f., 216, 221–225, 273, 275
– The Picture of Dorian Gray 206, 210, 213f., 216, 221–225, 230, 273

Zedler, Johann Heinrich 73
– Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschafften und Künste 73
Zola, Émile 30, 188f., 191, 193, 197–201, 203f., 273, 275
– La Curée/Die Beute 30, 188f., 197–201, 203f., 273
Zückert, Johann Friedrich 69f., 71
– D Johann Friedrich Zückert von den Leidenschaften 69f.
Zum Schäkespears Tag (Goethe) 184f.
Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland (Heine) 106
Zweig, Stefan 1f., 5
– Der Amokläufer 1f., 5